Athena und Marsyas ...

Gustav Hirschfeld

Contents

ATHENA UND MARSYAS.

ZWEIUNDDREISSIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFEST

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

G. HIRSCHFELD.

MIT ZWEI TAFELN.

BERLIN 1872.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT.

IN COMMISSION BEI W. HERTZ (BESSERSCHE BUCHHANDLUNG).

ATHENA UND MARSYAS,

EIN ATTISCHES VASENBILD IM MUSEUM ZU BERLIN.

Die hervorragende Stellung, welche die Musik der Flöten im Dienste der grofsen Göttin und des Dionysos einnahm, hat in Sagen und Kunstwerken darin ihren Ausdruck gefunden, dass der flötenkundige Silen oder Satyr Marsyas im Gefolge jener Gottheiten genannt und gebildet ward [1]). Aus dem feindlichen Verhältniss, in welches jene ursprünglich ausländischen Culte zu dem hellenischen des Apollon in früher Zeit traten [2]), ist dann auch der Gegensatz zwischen dem Spiele der Flöten und dem der Leyer hervorgegangen, ein Gegensatz, der in dem musikalischen Wettstreit des Marsyas und Apollon eine feste Gestalt gewann und darin seine Entscheidung fand [3]). Bekanntlich siegte der Gott und liess den herausfordernden Satyr zur Strafe für seine Ueberhebung schinden.

Es muss aber eine alte und weit verbreitete Sage gewesen sein, welche die Göttin Athena als die eigentliche Erfinderin der Flöten nannte [4]); und bei der kriegerischen Verwendung dieses Instrumentes ist es in der That wahrscheinlich, dass jene Sage in dem Wesen der Athena als Kriegsgöttin tiefer begründet war [5]). So konnten auch die Athener, welche dem Flötenspiel abhold waren [6]), der

1) Preller griech. Mythologie I 576. Ad. Michaelis *Apolline e Marsia*, *annali* 1858 S. 305. — Verhältniss zur Kybele Diodor III 58, 59.

2) Gerhard griech. Mythologie I 326. — Versöhnung des Dionysos und Apollon auf Vasen *compte rendu pour* 1861 Taf. IV S. 53 ff. — Arch. Ztg. 1865 Taf. 202. 203 S. 97 ff.; 1866 Taf. 211 S. 185 ff. Vgl. auch Welcker alte Denkmäler I 154.

3) Vgl. über diese Sage besonders C. A. Böttiger kleine Schriften I 3—60 „Pallas Musica und Apollo der Marsyastödter". — Ad. Michaelis *annali* 1858 S. 298 ff. — L. Stephani *compte rendu* 1862 S. 84 ff.

4) Bei Pindar *pyth.* XII 6—12 heisst es, die Göttin sei zu der Erfindung veranlasst worden durch das Zischen der Schlangen bei der Tödtung der Gorgo.

5) Flöten kriegerisch s. Hermann, Staatsalterthümer §. 30, 3. Stephani a. O. S. 86. — Böttiger leitet die Göttin und die Flöten aus Aegypten her, a. O. S. 45 und Amalthea III 191 f.

6) S. bes. Hermann Privatalterthümer §. 35, 9.

Göttin nicht die Erfindung des Instrumentes absprechen, sondern sie brachten vielmehr nur einen neuen Zug in die Sage, bei dessen Entstehung sicherlich auch Gehässigkeit gegen ihre Nachbarn, die flötenliebenden Boeotier mitgewirkt hat. Erfunden, so erzählten sie [7]), habe ihre Göttin zwar die Flöten, aber sobald sie die durch das Blasen entstellten Züge im klaren Spiegel des Wassers geschaut, habe sie das hässliche Instrument empört zu Boden geworfen und zugleich denjenigen verwünscht, welcher dasselbe jemals wieder aufheben würde. Da kommt Marsyas des Weges, findet die seltsamen Schilfröhren, versucht sich daran und bringt es allmälich zu der Meisterschaft, welche ihm so verhängnissvoll wurde. Es ist übrigens der einzige Hyginus [8]), der unter Allen, welche die Sage erzählen, von dem Fluch der Göttin zu melden weiss; die Fabeln dieses Schriftstellers gehen aber zumeist auf Dramen zurück, und dann ist jener Zug, durch welchen die die Erfindung begleitenden Umstände mit der späteren Bestrafung des Marsyas verknüpft werden, in dem Mythos selber durchaus nicht gefordert, für ein Bühnenspiel dagegen besonders geeignet. Mit Recht hat man wohl diese Ausbildung der Sage einem attischen Satyrspiele (des Euripides?) zugeschrieben Ueberdem befand sich auf der Akropolis von Athen ein Kunstwerk, welches nach seiner Weise den Widerwillen der Göttin gegen den die Flöten aufhebenden Satyr zur Anschauung brachte [9]). Bestätigt dies auf der einen Seite, dass dieser Zug der Sage gerade in Attika verbreitet war, so beweist doch andererseits eine gröfsere Reihe von Schriftstellern [10]) und Kunstwerken übereinstimmend, dass derselbe durchaus nicht allgemein durchgedrungen war. Einige Sarkophage, welche die Darstellung des Wettkampfes zwischen Apollon und Marsyas mit der Scene der Flötenerfindung einleiten, zeigen die Athena zwar auch bei dem Streite

7) Die Quellen alle genannt bei Stephani a. O. S. 85. Anm. 2, auch bei Michaelis a. O. — Die ältesten Melanippides und Telestes bei Athen. XIV 616. Aristot. Polit. VIII 6 (II 1341 ed. Berol.) u. s. w.

8) Hygin. fab. 165. s. Michaelis a. O. S. 309. C. Lange *de nexu inter C. Iulii Hygini opera mythologica dissert.* Bonn 1865 S. 24. — Die Schindung des Marsyas ist aber gewiss ein alter ursprünglicher, nicht erst durch das Drama geschaffener Zug, s. Stephani a. O. S. 83f.

9) Pausanias I 24, 1; s. weiter unten.

10) Telestes (bei Athen. XIV 616), der aber parteiisch für das Flötenspiel eingenommen war, stellte überhaupt in Abrede, dass Athena die Flöten wegen der entstellenden Wirkung verworfen habe; bei Plutarch, *de ira cohib.* 6 macht der Satyr selber die Göttin auf die Entstellung aufmerksam; ebenso bei Tzetzes chil. I 15, 364, wo die Göttin in Folge dessen

τούτῳ δέδωκε τὴν τέχνην τῷ Μαρσύᾳ.

Die meisten anderen erwähnen nur die Thatsache der Verwerfung: Aristot. Polit. VIII 6. Apollod. I 4, 2. Liban. IV 1104 Reisk. — Palaiphatos 48. — Schol. Plat sympos. 215a. — Ovid *fastorr.* VI 699ff. und die Mythographen.

gegenwärtig, aber zugleich offenbar mitleidig theilnehmend an dem Missgeschick, das den Satyr betrifft[11]).

Der Wettstreit des Marsyas ist mehr oder weniger ausführlich und in verschiedenen Momenten auf einer gröfseren Anzahl bemalter Vasen dargestellt[12]), welche bis auf eine sämmtlich in Unteritalien gefunden wurden. Eine auf die Flötenerfindung selber bezügliche Scene ist aber bisher auf Gefäfsen nicht nachgewiesen worden[13]); eine solche nun bietet, wie man sogleich sieht, die Vase, welche auf der ersten der beifolgenden Tafeln zum ersten Male veröffentlicht wird, und die nach dem oben Bemerkten schon dadurch von besonderem Interesse ist, dass sie aus Attika selber stammt. Das Gefäfs, welches in einem Grabe bei dem attischen Orte Vari[14]) gefunden ward, befindet sich jetzt in der Sammlung des Berliner Museums; es ist von einer Form, welche in atheuischen Museen nicht selten besonders an kleinen zierlichen Gefäfsen wahrgenommen wird, deren Schmuck meistentheils in einzelnen Kindergestalten und Kinderscenen besteht[15]).

Athena im einfachen Gewande und mit der Aigis[16]) angethan, hat ihren lebhaften Schritt, welchen noch das zurückgesetzte rechte Bein andeutet, soeben gehemmt; sie streckt den rechten Arm, welchen ein Armband ziert[17]), mit ausdrucksvoller Geberde vor, während die Linke den mächtigen Speer gefasst hält,

11) S. Michaelis a. O. S. 327 ff.

12) Michaelis, die Verurtheilung des Marsyas auf einer Vase aus Ruvo, Greifswald 1864. Derselbe, Marsyas, Arch. Ztg. 1869 Taf. 17, 18. S. 41 ff. Es sind vierzehn Gefäfse, deren eines aus Pantikapaion stammt.

13) Denn die Vase in der *élite céram.* II 69 zeigt schon einen späteren Moment, vgl. auch Stephani a. O. S. 93 f. — Als eine Anspielung auf das Verhältniss der Athena zum Marsyas ist vielleicht aufzufassen der Satyr als Schildzeichen der Göttin auf einer panathenäischen Vase: *élite* I 43. Gerhard etrusk. und campan. Trinkschalen Taf. A 9.

14) Vari *Anagyrus*, Bursian, alte Geographie I 358.

15) Aus Athen: Berichte der kgl. sächs. Gesellsch. 1855 Taf. II. Gefäfse gleicher Form auch mit gleichen Ornamenten aus Italien: sächs. Ber. 1854 Taf. XII, aus Vulci Arch. Ztg. 1852 Taf. 37; ein gröfseres aus Nola mit einer Jägerin *bullet. Nap. nuov.* ser. VI Taf. V. — Diese wie einige andere speciell attische Formen, welche in Athen ausschliesslich in sehr kleinen Dimensionen angewendet wurden, finden sich in Unteritalien oft und wenig geschmackvoll auf grofse Gefäfse übertragen.

16) Diese nur mit kleinen schwarzen Punkten gezeichnete Aigis ist auf rothfigurigen Vasen nicht besonders selten: Gerhard Aus. Vas. II 116, 148. III 174/5, 176. IV 245. Cab. Pourtalès Taf. VI. Annali 1833 Taf. E. besonders 1859 Taf. G H. — Overb. Gall. Taf. IX 8. X 1. u. s. f.

17) Gerhard Aus. Vas. II S. 115 zu Taf. 116 erblickt auch darin, dass Athena ein Armband trägt, eine Hindeutung darauf, dass der dargestellte Gegenstand (Herakles und Hyllos) einen heiteren, freundlichen Sinn habe. Und sicherlich sind auch in diesem Beiwerk die Vasenmaler nicht ganz willkürlich verfahren, aber nicht etwa mit ausschliesslicher Strenge; so trägt die Göttin ein Armband, wo sie einem Kampfe beiwohnt, Gerhard Aus. Vas. II 122, und wo sie selber gegen die Giganten kämpft, Gerhard Trinkschalen Taf. 3.

der an ihrer linken Schulter ruhend mit dem Schaftende den Boden berührt. In höchster Erregung zeigt sich ihr gegenüber der Satyr, durch den Schwanz, das spitze Ohr und das Antlitz völlig characterisirt: der Oberkörper und der linke Arm fliegen zurück, das linke Bein ist wie zur Flucht rückwärts gesetzt, aber der Kopf mit dem auffallend gesträubten Haare und das rechte Bein streben vorwärts, und der Blick ist starr auf die Handbewegung der Göttin gerichtet. Diese aber gilt den Doppelflöten, welche zwischen beiden Figuren zu Boden fallen [18]. Das Vasenbild zeigt eine eigenthümliche, aber durchaus künstlerische Zusammenziehung von Momenten: über die eben verworfenen Flöten [19]) hält Athena die Hand deutlich bezeichnend, dass nach ihrem Willen die verhassten nunmehr liegen bleiben sollen, und dass nur Jederman die Hand davon lassen solle; dies schreckt den herbeigeeilten Satyr, welchen die Furcht vor der Göttin zwar zur Flucht antreibt, den aber die Begierde wieder vorwärts zieht, und dessen erhobene wie zum Zugreifen geöffnete Rechte doch wieder das Flötenpaar erhaschen möchte.

Die gehaltene und gebietende Ruhe der Göttin und die in zügelloser Weise geäusserten Triebe des Satyrs kommen in ihrem entschiedenen Gegensatz vortrefflich zur Geltung; äusserlich trägt es zu dem Eindruck einer harmonischen und wohl abgewogenen Composition wesentlich bei, dass durch das stark zurückgesetzte rechte Bein und das vorgestreckte Schaftende der Lanze die Standfläche der Athena der weiten des Marsyas ziemlich gleich gemacht ist.

Ist eine so lebhaft bewegte und doch zugleich einheitlich abgeschlossene Gruppe auf Vasen keineswegs eine der gewöhnlichsten Erscheinungen, so kommen noch einige andere Thatsachen hinzu, um dem vorliegenden Gefäſse einen ganz einzigen Werth zu verleihen. Athena und Marsyas um die zu Boden fallenden Flöten gruppirt sind bekanntlich auch auf zwei anderen Erzeugnissen attischer Kunstthätigkeit nachgewiesen worden.

Auf einer attischen Münze [20]) zeigt sich Athena in etwas bewegter Stellung

---

18) Die Flöten sind ungleich, die *impares* Phrygiens, wo auch die Sage von Marsyas zu Hause ist; auch sind die Flöten selten selbst auf Vasen so einfach gezeichnet wie hier, wo es ja auch die eben erfundenen sein sollen.

19) Auch wo Athena eben noch Cither spielt, lässt sie den Speer nicht aus dem Arm (Gerhard, Aus. Vas. I 37 schwarzfigurig), zu deutlichem Zeichen, dass das Spiel für sie nur eine augenblickliche vorübergehende Beschäftigung ist.

20) Die bei Gerhard *Venere-Proserpina* S. 10 abgebildete Münze ist identisch mit der bei Bröndsted (Reisen II, 186); es ist das Stackelbergsche Exemplar (Gerhard S. 78). Ein zweites Exemplar sand R. Rochette nach Beulé *monnaies d'Athènes* S. 393 in der Wiczayschen Sammlung, das aber

dem Satyr gegenüber, welcher den rechten Arm erhoben, den linken hinter sich haltend auf den Fussspitzen herbeikommt, wie in staunender Freude, aber ohne die characteristische Biegung des Oberkörpers und die Neigung des Hauptes. Es scheint als ob auch die Flöten nahe der Hand der Athena noch sichtbar seien.

Ein von Stuart in Athen gezeichnetes Relief[21]), welches seitdem verschollen ist, stellt die Athena mit Helm, Aigis und Schild dar, wie sie im Weggehen begriffen die Doppelflöten hinter sich eben der rechten Hand entfallen lässt, während der Satyr in gleicher Stellung, wie auf der Münze, und mit gesenktem Haupte seine bewundernde Aufmerksamkeit, aber anscheinend ohne Furcht auf das Instrument richtet (Taf. II 2). Die Figuren haben im Vergleich zu der Münze und der Vase die Stellung gewechselt: der Satyr kommt hier von der linken Seite herbei. Allein diese Abweichung ist ohne Belang bei so freier Nachbildung: denn an Copieen in engerem Sinne zu denken, verbieten, wenn nichts anderes, schon von vorn herein die Abweichungen in der Auffassung. Während einerseits zwar die sehr übereinstimmende Haltung des Satyrs bei der Darstellung eines im Ganzen gleichen mythischen Vorganges ein bestimmtes, und zwar attisches, Vorbild mit Sicherheit voraussetzen lässt, so ist doch die Haltung der Athena und ihr Verhältniss zu den fallenden Flöten auf den drei Werken durchaus verschieden. Indem so Relief, Münze und Vase ein sehr helles Licht auf die freie, selbstthätige und lebendige Art der Nachahmung in der alten Kunst überhaupt werfen, so wird es doch gerade dadurch — und nicht blos für diesen Fall — wieder problematisch, ob wir uns auch aus diesen Spiegelungen ein richtiges Bild des Originalwerkes selber bilden können; und doch würde dies von besonderem Werthe auch für die drei abgeleiteten Werke sein.

Als eine Copie des Marsyas aus der gesuchten Originalgruppe hat Brunn eine treffliche, nicht richtig ergänzte Statue des Lateran in Anspruch genommen (Taf. II 1) welcher aber seitdem wieder — und anscheinend unter allgemeinerer Billigung — eine ganz andere Erklärung gegeben worden ist[22]). Indem ich für die stilisti-

---

auch schlecht erhalten sein muss, da der Herausgeber der Sammlung die Darstellung nicht erkannte. — Die Abbildung T. II 3 ist nach Bröndsted.

21) Stuart and Revett *Antiquities of Athens* II 27 Vign., darnach bei Müller-Wieseler II Taf. 22, 239 und *mon dell' inst.* VI Taf. 23 d.

22) Brunn *bullet.* 1853 S. 145 f., besonders *annali* 1858 S. 374 ff. *Marsia di Mirone. mon. d. inst.* VI Taf. 23 a. Die Statue ist als tanzend aufgefasst bei Benndorf und Schoene, die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums No. 225 — Die Ausführungen Brunns wurden ausführlich bekämpft von L. Stephani *compte rendu* 1862 S. 86 ff. Derselbe hat jüngst die Ansicht als völlig sicher ausgesprochen (*compte rendu* 1869 S. 157), es sei ein trunkener Satyr dargestellt, welcher rückwärts taumele und dabei auf die Figuren eines trunkenen Herakles hingewiesen (Clarac Taf. 790 B,

schen Eigenthümlichkeiten des Werkes auf die treffenden Ausführungen Brunns und der Beschreiber des Lateranensischen Museums verweise, glaube ich nur auf das Bewegungsmotiv noch einmal kurz eingehen zu müssen.

Der Widerstreit von zwei entgegengesetzten Bewegungen ist in der Lateranensischen Statue mit unmittelbar wirkender Deutlichkeit ausgesprochen und sehr klar zu verfolgen: das rechte Bein ist weit vorgestreckt, das Haupt nach vorn geneigt, der rechte, ursprünglich hoch erhobene Arm ebenfalls vorgeworfen; der Oberkörper neigt sich dagegen zurück, der linke Arm fliegt nach hinten, nicht ohne Gewaltsamkeit, wie eine an der Achsel entstehende Spannung der Haut verräth, und das linke Bein, das in eine vom Haupt niedergehende Achse fallen würde, übernimmt den Schwerpunkt der Gestalt und pariert offenbar durch eine starke Kniebeugung die Gewalt der stärkeren, rückwärts treibenden Bewegung. Dieser Eindruck wird durch die Stellung der Füfse, welche in einem stumpfen Winkel zu einander stehen, wesentlich verstärkt: während der rechte vorgestreckt die ursprüngliche Bewegung noch festhält, ist der linke stark auswärts gesetzt, aber nach hinten; dies ist nur von einer seitlich abweichenden Bewegung zu verstehen, welche mit derjenigen des rechten Fufses, und auch der Wendung des Leibes und des Hauptes im Widerspruch steht. Schon von diesem Gesichtspunkt aus erscheint die Annahme des Tanzens unzulässig; denn alsdann müsste doch die Figur eine bestimmte Richtung festhalten; überdem würde in diesem Falle der starr nach unten gerichtete Blick unmotivirt bleiben, der auf einen Punkt vor und zwischen den Füfsen fällt, welchem die Bewegung nicht, wenigstens nicht mehr gelten kann. Vielmehr ist der Satyr vorgeeilt, aber durch eine plötzlich eintretende Ursache aus seiner Richtung gebracht sichert er dem zurückfliegenden Körper in dem linken Bein einen Stützpunkt, wobei man dem betreffenden Fufse unwillkürlich eine andere Richtung zu geben pflegt; andererseits hält ihn aber die erste Ursache doch noch gefesselt, und dieser Gegensatz ist es, welchen die ganze nur für einen Augenblick berechnete Stellung ausspricht.

Der Vasenmaler, welchem weniger feine Mittel zu Gebote standen, setzte in einfacher, aber nicht misszuverstehender Weise den linken Fuss vollends herum und gab auch die Stellung auf den Fufsspitzen auf, welche eben in der Statue — besonders wenn man die Stütze entfernt denkt — die Kühnheit der Conception in ausserordentlichem Grade hervortreten liess. Allein kann eine noch so grofse

1987. Taf. 802C, 2006B. *Mon. dell' inst.* I Taf. 44), bei welchem aber vielmehr alle Glieder so gelöst sind, dass er sogar eines stützenden Dieners bedarf; in der Lateranensischen Statue sind alle Muskeln angespannt.

Uebereinstimmung eines Vasenbildes für eine Statue entscheidend werden? Eine solche Frage für Werke unserer Zeit gestellt würde man ohne Bedenken bejahen, nicht so für das Alterthum; und auf die Gefahr hin, Bekanntes wenn auch in anderem Zusammenhange zu wiederholen, muss ich hier diese Frage berühren, deren erschöpfende Beantwortung eine selbständige und sehr detaillirte Arbeit erfordern würde. Ich schicke voraus, dass es sich hier nur um die rothfigurigen Vasen strengen und schönen Stiles handeln kann, nicht um die schwarzfigurigen (s. weiter unten), noch auch um die unteritalischen, bei welchen bekanntlich besondere Gesichtspunkte mafsgebend werden.

Man nahm in früherer Zeit ohne Weiteres an, dass die Vasenbilder Copieen berühmter Kunstwerke seien[23]); hierzu veranlasste besonders die Wahrnehmung, dass auf den meisten dieser Bilder neben so vielem Trefflichen doch wieder ganz auffallende Incorrectheiten und Schwächen sich finden, welche man den ursprünglichen Erfindern der Werke nicht zur Last legen mochte. Dennoch ist es bisher nicht bekannt geworden, dass ein erhaltenes oder genauer beschriebenes altes Kunstwerk als Vasengemälde nachgebildet sich gefunden habe[24]). Schon die ausserordentliche Fülle der Vasenbilder, von denen doch keines dem anderen völlig gleicht[25]), widerspricht durchaus der erwähnten Annahme. Auch ist dabei die selbständige Entwickelung der Vasenmalerei ausser Acht gelassen, welche sich schon in der stetig fortschreitenden Entwickelung der Gegenstände deutlich genug ausspricht; im Allgemeinen und gerade in Bezug auf die Blüthezeit kann man behaupten, dass dieselben sogar auffallend wenig Analogie mit den Vorwürfen der Malerei und Sculptur haben. Viele Darstellungen der ältesten Gefäfse stimmen freilich mit den ersten Werken auch der anderen griechischen Kunstzweige im Gegenstand überein[26]); aber dies ist sicherlich nicht die Folge von gegenseitiger Entlehnung, sondern beruht vielmehr auf der Entstehung der Werke aus demselben Boden. In der ältesten Zeit hängen die verschiedenen Gattungen der Kunst noch viel enger zusammen, als dies später der Fall sein kann, da denn jede Kunstart bei dem Wachsen ihrer Kraft sich auch zugleich immer mehr auf das ihr eigenthümliche Feld beschränkt. Dass dabei der

23) Duc de Luynes *annali* II 242. IV 144 f.; dagegen treffend Kramer, über den Stil und die Herkunft der bemalten griech. Thongefäfse S. 13 ff O. Jahn, Einleit. S. 143.

24) Frühere Versuche dies nachzuweisen besonders von Panofka zur Erklärung des Plinius S. 4 ff. und Tod des Skiron zu Taf. II sind entschieden haltlos.

25) Sollte das angeblich aus S. Agata de' Goti stammende Gefäfs in Berlin (N. 900 s. Welcker alte Denkm. II S. 73) nicht doch identisch sein mit dem sicilianischen, das von Politi unter dem Titel „*Nemesi*“ herausgegeben ist (Palermo 1826)?

26) Jahn, Einleit. S. 167 f.

geistige Zusammenhang der einzelnen Kunstzweige durchaus nicht verloren zu gehen braucht, kann man da besonders klar erkennen, wo, wie im Alterthume, die Kunst ein wirklich natürliches Leben entfaltet, das heisst wo künstlerische Empfindung und Gestaltungsfähigkeit nicht nur bei den Künstlern im engeren Sinne zu finden, sondern mehr oder weniger ein allen Schaffenden gemeinsames Element sind; und gerade die bemalten Vasen sind es, welche in ihrer Fülle immer wieder auf's Neue lehren, dass sie, ob zwar geringere Producte, doch von demselben Geiste beseelt sind, wie die anderen Werke der bildenden Kunst der Griechen. Und es ist daher treffend gesagt worden, dass man aus den Vasenbildern, wenn auch nicht die höchsten Leistungen der Kunst, doch immer die Richtung derselben erkennen könne. Mit dieser inneren Verwandtschaft hängt ein mehr äusserer Umstand zusammen: dies ist der bekannte, dass die alten Künstler das Neue und blos Unerhörte in ihren Werken verschmähend das Gute, wo es einmal geleistet war, wie ein Naturwerk immer wieder aufnahmen, und dass jeder es ohne Bedenken von Neuem zu seinem Zwecke verwandte. Liegt hierin eine Gewähr für ein gleichmäſsiges und sicheres Fortschreiten, so trägt dieser Umstand zugleich nicht wenig dazu bei, dass die Werke der alten Kunst als eine so einheitliche und abgeschlossene Masse erscheinen. Unter diesem Gesichtspunkte muss der Einfluss der hohen Kunst der Griechen auf die Kleinkünste allerdings bis in das Einzelne hinein gewirkt haben. Die Vasenmaler sind ja in den allermeisten Fällen nur Talente untergeordneten Ranges gewesen; es liegt in der Natur der Sache, dass auf sie die Werke der groſsen Meister, bis zu einer gewissen Grenze auch der Stil[27]), einen bestimmenden Einfluss ausgeübt haben. Und so beruht denn auch die Annahme, von der ausgegangen ward, dass die Vasenbilder Copieen groſser Kunstwerke seien, wenigstens auf einer entschieden richtigen Empfindung. Aber die Art, wie sich der erwähnte Einfluss geltend machte, zeigt nun sehr deutlich die künstlerische Selbstthätigkeit der Vasenmaler, und wie völlig sie sich der Gesetze ihrer besonderen Kunstart bewusst waren[28]).

Es ward bereits bemerkt, dass Nachbildungen groſser Kunstwerke auf Vasen bisher so gut wie gar nicht nachgewiesen sind. Die Gruppe der Tyrannenmörder, welche als Schildzeichen der Athena auf einer panathenaeischen Vase

---

27) Vgl. auch Jahn Einl. S. 204.

28) Besonders lehrreich, freilich in etwas anderem Sinne, ist hier auch ihr Verhältniss zur Historienmalerei, s. Jahn, Dichter auf Vasenbildern, Abhdl. d. kgl. sächs. Gesellsch. histor.-phil. Classe Bd. III 700ff.

aus der Kyrenaika erscheint[29]), ist eben nur als Beiwerk angebracht — auch dies ist charakteristisch — und steht sogar in dieser Beziehung noch ziemlich vereinzelt da. Der Versuch, die Figur des anstürmenden Aristogeiton auch auf anderen Vasen nachzuweisen ist, wie richtig bemerkt worden ist, bei der Natürlichkeit dieses Motives ohne Belang[30]). Ebensowenig als Copie anzusehen ist z. B. ein der Statue recht ähnlicher Apoxyomenos[31]), noch auch etwa die anmuthige Gestalt einer Sandalenbinderin, welche auf mehreren attischen Reliefs wiederkehrt[32]); in diesen und sehr vielen ähnlichen Fällen ist eben das Leben das gemeinsame Vorbild. Im Gegentheil ist es bezeichnend, dass unter den zahlreichen Diskoswerfern, welche auf Vasen erscheinen[33]), auch nicht einer nur entfernt demjenigen des Myron gleicht, oder jenem anderen des Vatican, welcher als der ἐγκρινόμενος des Alkamenes bezeichnet worden ist[34]). Auch im Mythos gab es Scenen, welche durch wesentliche, damit verknüpfte Umstände nur einer Auffassung fähig in jedem Werk ungefähr in gleicher Weise dargestellt werden mussten.

Dass bei häufig dargestellten sowohl genrehaften wie mythischen Gegenständen bestimmte Motive typisch werden und gewissermafsen als geläufige Formeln in die künstlerische Phraseologie übergehen, ist häufiger bemerkt worden[35]); doch kann es natürlich nur selten glücken, den ersten Urheber eines gewissen Motives,

---

29) Erwähnt archaeol. Zeitg. XXIII 97; abgebildet ebenda 1869 Taf. 34 s. S. 106 (Benndorf); s. jetzt auch *catalogue of the vase-room in the British Museum* II S. 285 (C. 115). In der arch. Ztg. a. a. O. ist auch bemerkt, dass die Pasquinogruppe als Schildzeichen des Neoptolemos am Silberbecher des Münchener Antiquariums vorkommt: Heydemann, Iliupersis Taf. II 4d. Vielleicht ist auch die Harnischverzierung an der Prachtvase bei Millingen *peintures* Taf. 49. 50 (= Arch. Ztg. 1845 Taf. 36) einem grofsen Kunstwerke nachgeahmt. Auf der bekannten in Berlin befindlichen Vase, welche mit der Darstellung einer Erzgiesserei geziert ist, sind die zwei in Arbeit befindlichen Figuren ausdrücklich als Statuen charakterisirt.

30) Benndorf, arch. Ztg. 1869 S. 107.

31) Gerhard Auserl. Vasenb. IV Taf. 277. — Versuch die Lysippische Statue auf einem athenischen Relief nachzuweisen von Michaelis, *annali* 1862 *tav. dagg.* M S. 212.

32) Z. B. *élite céram.* IV Taf. 72. Reliefs im Theseion und auf der Akropolis s. Kekulé, Theseion N. 149.

33) Mus. Chius. II 195. 196. — Gerhard Auserl Vasenb. I 22. IV 259/60. 272. 293. — Vases du comte de Lamberg II 29. — G. Fiorelli, *notizia dei vasi dipinti rinvenuti a Cuma* XVIII = *bullet. Napol.* nuov. ser. IV 11. — *Mon. dell' inst.* IV 33. — *Annali* 1846 *tav. d'agg.* M. — *Mus. Gregor.* II 52, 58, 1; 73, 1a. — Gerhard Ant. Bildw. Taf. 68. — d'Hancarville IV 66. — Hamilton I 54. IV 44. = Inghirami I 82 — Inghirami I 84. 85. Micali *mon. ined.* Taf. XVII 4

34) Sala della biga 615. Kekulé archaeol Ztg. 1866 S. 169ff.

35) S. bes. Jahn, Einl. S. 207ff.: es sind hauptsächlich Abschiedsscenen, Amazonenschlachten, Kentaurenkämpfe.

einer gewissen neuen Auffassung herauszufinden und so auch das Verhältniss der abgeleiteten Werke klarer zu erkennen. Bis zu einer gewissen Grenze gelingt dies aber doch bisweilen und ist dann besonders lehrreich: bei den rothfigurigen Vasen schönen Stiles wird es im Gegensatz zur älteren Zeit üblich, den Theseus, allein oder mit einem Begleiter, gegen eine reitende Amazone kämpfend darzustellen, und es ist eine sehr wahrscheinliche Vermuthung, dass diese neue Auffassung dem Mikon verdankt wird, welcher in der Stoa poikile die Schlacht des Theseus gegen die Amazonen gemalt hatte[36]). Dabei sind aber die Verschiedenheiten der einzelnen Scenen auf den Vasen wieder so grofs, dass an ein einfaches Copieren schon deshalb gar nicht gedacht werden kann. Auch der Einfluss der Sculptur macht sich in veränderter Auffassung oder auch Stoffvermehrung bei den Vasenbildern geltend: die Waffen tragenden Nereiden[37]), die im Bade kauernde Aphrodite oder auch ein Weib[38]) auf Vasen mit rothen Figuren sind ein paar besonders deutliche Beispiele, in welcher Art man in diesem Kreise an der Entwickelung der höheren Kunst theilnahm. Die Annahme von bestimmten gleichen Vorlegeblättern, wie man sie wohl auch für diese Vasen bisweilen voraussetzt, erklärt hier in der That nichts; man wird vielmehr einfach sagen müssen: die besonders in Athen vorhandenen und geschaffenen Werke der Sculptur und Malerei, welche alle jene Vasenmaler gleichmäfsig vor Augen hatten, befruchteten einerseits ihre Phantasie und gaben ihnen auch zugleich für viele Situationen passende, vielfach verwendbare Vorbilder; das Missverhältniss zwischen dem in solcher Weise Entlehnten und ihrer eigenen mangelhafteren, künstlerischen Durchbildung hat alsdann die Ungleichheit in den Darstellungen erzeugt, von welcher oben ausgegangen ward, während diese Art des Schaffens zugleich die Uebereinstimmungen und die individuellen Verschiedenheiten bei der Darstellung eines und desselben Gegenstandes erklärt, ebenso wie die so oft vorkommende Gleichheit von blos künstlerischen Motiven bei völlig verschiedenen Scenen (vgl. Anm. 40). Das angedeutete freie Verhältniss wird besonders klar in einzelnen Fällen, in denen auch Werke anderer Kunstgattungen vorhanden sind, welche den gleichen Gegenstand wie die Vasen vorführen und in einigen nicht im Mythos gegebenen, sondern nur künstlerisch gestalteten Motiven oder Situationen sich doch sehr deutlich mit denselben

36) Klügmann *annali* 1867 S. 222.

37) Nach Skopas; s. Braun *annali* 1840 S. 122—125. Welcker alte Denkm. I S. 204 ff.

38) Nach Polycharmos? Müller Hdb. §. 377. 5. Beispiele *él. céram.* IV 11. 12. 14; wie diese Situation auf schwarzfigurigen Vasen dargestellt wurde, sieht man ebenda Taf. 17.

berühren. Auf einer Vase des Gregorianischen Museums[39]) erscheint Medea, wenngleich von der Seite dargestellt, unzweifelhaft in derselben nachdenklichen Stellung[40]), welche auf einem bekannten Relief des Lateran — Medea und die Peliaden — die eine Tochter des Pelias hat, während auf ebenderselben Vase die zwei Töchter des Pelias, wie auch der dargestellte Moment dem Relief gegenüber durchaus verändert sind.

Das schlagendste Beispiel aber, in welcher Weise anregend der fremde Einfluss wirkte, scheint mir eine Vase zu bieten, welche in den *annali dell' instituto* dieses Jahres veröffentlicht und von Herrn Conze besprochen wird, mit dessen Erlaubniss ich dieselbe hier benutze. Bekannt sind zunächst die in mehrfachen Paaren erhaltenen Thonreliefs[41]), deren eines die Fusswaschung des Odysseus durch Eurykleia vorführt, während das andere Penelope sitzend zeigt, in der Weise der berühmten alterthümlichen Statue des Vaticans, vor ihr stehend zwei Frauen. Es kann nicht wohl ein Zufall sein, dass der Vasenmaler ebenfalls der Fufswaschung des Odysseus auf der einen Seite seines Gefäfses die in gleicher Weise sitzende Penelope auf der anderen gegenüber gestellt hat; nur befindet sich vor ihr stehend Telemach und hinter beiden weit ausgespannt das Gewebe. Die Fufswaschung ist aber völlig verschieden aufgefasst — Odysseus als Wanderer charakterisirt steht —, und von allen Figuren der Composition entspricht eben nur die einzige Penelope derjenigen der Thonplatten.

Hieraus ist zugleich klar, dass eine noch so grofse Uebereinstimmung einer Figur auf einem Gefäfse mit einem einzelnen Werke anderer Gattung noch nicht zu dem Schlusse berechtigt, es seien in beiden Werken nun auch die anderen Elemente der Composition identisch gewesen, ja es sei überhaupt derselbe Moment dargestellt. Dies ist aber sicherlich der Fall bei unserem Gefäfse, wie Münze und Relief bestätigen, und dasselbe nimmt somit bis jetzt eine einzige Stellung ein. Auch stimmt die Figur der Vase mit der Statue des Lateran in ganz ausserordentlicher Weise überein[42]), sogar das eigenthümlich struppige

39) *Mus. Gregor.* II 82. = Arch. Ztg. 1846 Taf. 40.

40) Ueber die Benutzung dieses Motives Benndorf und Schöne, Lateran No. 92. Benndorf *nuove memorie* II 282 (zu den daselbst angeführten Darstellungen, welche ursprünglich der Malerei eigen von der Sculptur nachgeahmt wurden, kann ein Relief des Oknos gefügt werden, O. Jahn, Columbarium der Villa Pamfili Taf. VI c. 31. S. 19. Vielleicht haben wir auch in Reliefs und Gruppen bisweilen noch ziemlich genau die Conceptionen grofser Meister da vor uns, wo der gewählte Gegenstand es uns gar nicht mehr ahnen lässt.

41) Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke Taf. XXXIII 5; 15. Text S. 805 ff.

42) E. Petersen hat in der arch. Ztg. 1865 S. 86 ff. neun Beispiele ähnlich bewegter Satyrn auf Vasen zusammengestellt (unter diesen ist nicht No. 4, *annali* 1845 *tav. d' agg.* C, sondern

Haar ist beiden gemeinsam; und so leistet diese Vase den seltenen Dienst, eine Statue in denjenigen Kreis zurückzubringen, welchem ein feiner Blick sie von Anfang an zugeführt hatte. Denn das wird doch umgekehrt Niemand annehmen wollen, dass das ungleich prägnantere Motiv des Satyrs im Vasenbilde erst aus einem tanzenden oder taumelnden Satyr (s. Anm. 22) abgeleitet worden sei.

Ob aber die Athena der originalen Gruppe bewegt gebildet war[43]), wie diejenige des Reliefs und der Münzen, oder vielmehr gehalten und ruhig, wie auf der Vase, kann bis jetzt wenigstens nicht entschieden werden. Weder der offenbare Vorzug der ruhigen Stellung innerhalb der Gruppe (s. oben S. 6) noch die Thatsache, dass auch sie als typische Figur in verschiedenen Situationen wiederholt ist[44]), kann hier in Betracht kommen.

In dem Rundwerk konnten die Flöten freilich nur am Boden liegend gebildet werden, und auf sie ist also der nach unten starrende Blick der Statue gerichtet, während die Göttin durch ihren Einspruch das momentane Zurückweichen veranlasst. Dies ergiebt sich als der einfache Sinn der Gruppe aus dem Vergleich der Statue mit den drei abgeleiteten Werken, vor Allen der Vase.

Da die vorauszusetzende Gruppe sich ursprünglich in Athen befunden haben

No. 3, *peintures de la Malmaison* VIII identisch mit Millin *peintures de vases* I 5, s. dessen Text S. 11 Anm. 6). Allen fehlt hauptsächlich die charakteristisch gespannte Neigung des Hauptes und so die für einen Augenblick gefesselte Stellung; auch sind die Arme nicht selten etwas anders bewegt und beschäftigt. Dasselbe gilt von folgenden Beispielen:

1) *mon. dell' inst.* IV 41.
2) ebenda VIII 10.
3) ebenda VIII 42.
4) *annali dell' inst.* 1868 *tav. d' agg.* LM.
5) *compte-rendu* 1861 Taf. VI.
6) ebenda 1864 Taf. VI 6.
7) *Inghirami pitture di vasi* III 225, vgl. auch IV 363.
8) *Bull. Napol. nuov. ser.* VII Taf. 4.
9) *Vases du comte de Lamberg* I 79.

Unter diesen ist No. 6 offenbar geschreckt; No. 3 und 7 im Weggehen begriffen, wie die von Petersen angeführten 4: *annali* 1845, *tav. d'agg.* C. 5: *annali* 1847, *tav. d'agg.* O. 6: *Mus. Greg.* II Taf. 73, 2b. Vorstürmend nach der Richtung, welche das gebogene Bein einschlägt, und wie nach einer eben erfolgten Wendung sind unter den oben genannten die besonders charakteristischen No. 1 und 9, ebenso 2, 4, 6, 8. Es ist vielleicht nicht Zufall, dass bei den allermeisten ein Stück des Schwanzes noch unter dem Oberschenkel des gebogenen Beines zum Vorschein kommt, wie auf unserer Vase.

43) So meinte Hirzel *annali* 1846 S. 235ff.; auch Petersen a. a. O.

44) Immer in dem Sinne des eindringlichen Zuredens; zu Achill redend: *mon. dell' inst.* V 11. Overb. Gall. Taf. XX 4; zu den Erinnyen (Orest in Delphi) Raoul Rochette *mon. inéd.* Taf. 38. Overb. Gall Taf. XXIX 8. Arch. Ztg. 1860 Taf. CXXXVII; bes. aber zu Kadmos (? „Orest" Stephani) *Compte rendu* 1860 Taf. V vgl. Arch. Ztg. 1870 S. 113. Vgl. auch die Kadmosvase: Millingen *anc. uned. mon.* Taf. 27.

muss, wie die Münze, das Relief und die Vase verrathen, so ist die Vermuthung entstanden[45]), es möchte dieselbe identisch sein mit dem bereits erwähnten Werke, welches Pausanias auf der Akropolis sah und mit folgenden Worten erwähnt I 24, 1: *ἐνταῦθα Ἀθηνᾶ πεποίηται τὸν Σιληνὸν Μαρσύαν παίουσα ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης.* Mit dieser Gruppe ist dann ein Werk des Myron identificirt worden, welches sich ursprünglich doch wohl auch in Athen befand, und welches Plinius XXXIV 57, so beschreibt: *Myron ... fecit ... satyrum admirantem tibias et Minervam.* Diese Worte sind bisher vielleicht nicht ganz richtig verstanden worden; dieselben auf eine Gruppe zu beziehen, ist man nur dann vollkommen berechtigt, wenn man *Minervam* nicht von *fecit*, sondern von *admirantem* abhängen lässt: und in der That erhält man alsdann eine für Plinius so bezeichnende epigrammatische Beschreibung eines Satyrs, in welchem derselbe zwiefache Affect ausgedrückt war, wie in dem unsrigen; er bewunderte die Flöten, aber zugleich auch die Minerva, so konnte ein Dichter dem Sinn des Werkes kurz und pointirt gerecht zu werden glauben. Eine Copie des Marsyas dieser Gruppe in der Lateranensischen Statue zu erkennen, trage ich nun um so weniger Bedenken, als Brunn und nach ihm die Beschreiber des Lateran die Statue ihrem Stile nach der Myronischen Zeit und Art mit Recht zugewiesen haben.

Nach den Worten des Pausanias scheint es, dass in der von ihm erwähnten Gruppe Marsyas bereits die Flöten hielt[46]), oder doch wenigstens nach ihnen haschte; für den Satyr des Lateran ist beides gleich unannehmbar. Dennoch würde man bei so vielen Berührungspunkten geneigt sein, das Werk auf der Akropolis mit dem Myronischen zu identificiren, wenn sich nur die Vermuthung Jahn's[47]) erweisen liesse, dass Plinius eben an der betreffenden Stelle eine Schrift über die Akropolis[48]) ausgezogen habe. Einen ungenauen oder besser unbehülflichen Ausdruck[49]) bei Pausanias gerade im ersten Buch und in der

45) Brunn, *annali* 1858 S. 375.

46) E. Petersen a. a. O. S. 90 meint, dass in diesem Falle der Eindruck entstehen konnte, die Göttin sei nun ihrerseits nach den Flöten begehrlich; ein solches Missverständniss war bei einem antiken Betrachter, der eben den Mythos kannte, doch kaum möglich.

47) Populäre Aufsätze aus der Alterthumswissenschaft S. 212.

48) Solche gab es von Polemo *περὶ τῆς Ἀθήνησιν Ἀκροπόλεως* oder *περὶ τῶν ἀναθημάτων τῶν ἐν τῇ Ἀκροπόλει* und von Heliodoros *περὶ Ἀκροπόλεως* (Harpokrates s. v. *Νίκη Ἀθηνᾶ* und der letztere *qui de Atheniensium anathematis scripsit* wird auch unter den Quellen für das 34. Buch bei Plinius aufgeführt.

49) Hierüber vgl. besonders Petersen a. a. O. S. 89ff. In diesem Falle würde man doch vielleicht lesen müssen: *πτοοῦσα ὅτι*; Hirzel (s. Anm. 43) *πτοοῦσα μή*.

Beschreibung der Akropolis anzunehmen, macht bekanntlich keine Schwierigkeit, und ebensowenig, dass er auch einen Künstler wie Myron anzugeben unterlässt[50].

Indem der Vasenmaler einige Einzelheiten (den linken Fuſs, das Fallen der Flöten) nach den Mitteln seiner Kunst umbildete, schuf er auf einfache und geschickte Weise ein malerisches Werk, das auf den ersten Blick nicht aus der Masse der guten, auf wenige Figuren beschränkten, rothfigurigen Vasen heraustritt, und dessen enge Abhängigkeit von einem plastischen Werke uns — wie gewiss in vielen anderen Fällen — nicht einmal mehr erkennbar sein würde, hätte nicht ein günstiges Geschick auch die anderen Nachbildungen und die Lateranensische Statue uns aufbewahrt.

Neapel, den 13. September 1872.

50) In der Beschreibung der Akropolis nennt Pausanias z. B. nicht die bekannten, z. Th. unter den Werken selber eingeschriebenen Künstler: Cap. 23, 2 Amphikrates (Werk: die Löwin); 23, 3 Kresilas (Diitrephes); 23, 5 Pyrrhos (Athena Hygieia); 23, 10 Strongylion (ἵππος δούρειος); 27, 5 Demetrios (Lysimache); 28, 2 Kresilas (Perikles).

G. Hirschfeld.

JAHRESBERICHT.

Die Gesellschaft hat den Tod von vier langjährigen Mitgliedern zu beklagen, der Herren Abeken, von Olfers Exc., Remy und Trendelenburg. Herr Dümichen ist nach Strafsburg versetzt worden, Herr Schöll nach Greifswald, Herr Marquard aus Berlin fortgezogen. Ausserdem sind die Herren Mommsen und Ribbeck ausgeschieden. Aufgenommen wurden die Herren Engelmann, Förster und Lord Russel Exc. Ausser diesen sind ordentliche Mitglieder die Herren Adler (zweiter Schriftführer), Ascherson, von Bamberg, Bardt, Bötticher, Bormann, Brandis, Bruns, Büchsenschütz, von Bunsen, Corssen, Curtius (Vorsitzender), Dielitz, Droysen, Eichler, Erbkam, Eyssenhardt, Julius Friedlaender, Graser, Grimm, Gruppe, Häcker, Haupt, Hercher, W. Hertz, Heydemann, Hollaender, Hübner (erster Schriftführer), Jacobsthal, Kirchhoff, Kock, Krüger, Lepsius, Lessing, Lohde, Lorenz, Marelle, Karl Meyer, Müllenhoff, von Rauch, Val. Rose, von Sallet, Schottmüller, Strack, Tobler, Wiese, Wittich und Gust. Wolff (Archivar). Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren Glavinic, Plew und Wiedemann, Anfangs noch Herr de la Puente.

Das Organ der Gesellschaft, die von E. Gerhard begründete archäologische Zeitung, erscheint in ihrer neuen Folge, unter der Mitwirkung von E. Curtius herausgegeben von E. Hübner, wie bisher hierselbst im Verlage von G. Reimer (Preis 4 Thlr. jährlich für 4 Hefte). Vom fünften Jahrgang der neuen Folge liegt das Doppelheft 1 und 2 vor; das 3. und 4. Heft erscheinen binnen Kurzem. Von den Sitzungsberichten der Gesellschaft, welche ausser in den hauptsächlichsten politischen Zeitungen Berlins auch in der archäologischen Zeitung veröffentlicht werden, gelangt ein auf Kosten der Gesellschaft veranstalteter Separatabdruck (von welchem bis jetzt 11 Nummern vorliegen) zur unentgeltlichen Vertheilung an die Mitglieder der Gesellschaft, sowie an ihre auswärtigen Gönner und Correspondenten.

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17 a.

ATHENA UND MARSYAS.

Attische Vase im Museum zu Berlin.

Form der Vase.

3. 1.

1. MARSYAS, Marmorstatue im Lateran. 2. Attisches Relief (nach Stuart). 3. Attische Münze (nach Brondsted).

2.

Ueber die sogenannte Leukothea

in der

Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I.

Vortrag

in der

öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften

am 25. Juli 1867

zur Vorfeier des allerhöchsten Geburts- und Namens-Festes

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

gehalten von

Dr. Heinrich Brunn,

ord. Mitglied der philosophisch-philologischen Classe.

München 1867.

Im Verlage der k. Akademie.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

Bei der Vorfeier des 25. August, zu welcher wir hier versammelt sind, drängt sich uns die Betrachtung auf, dass dieser Tag Bayern zwei Könige geschenkt hat. Geben wir dem Alter die Ehre, so werden wir zunächst des Ersten Ludwig gedenken, der hochbetagt, aber noch immer in jugendlicher Geistesfrische sich der Früchte einer segensreichen Regierung erfreut. Den Spuren Seines erhabenen Wirkens begegnen wir hier in München auf jedem Schritte, und als mir der Auftrag wurde, heute an dieser Stelle zu reden, da musste sich nothwendig mein Blick auf die gewählten Schätze antiker Kunst richten, die König Ludwig I. mit ausdauernder Hingebung und Liebe in den Räumen der Glyptothek zu vereinigen gewusst hat. Dort aber bot sich mir ungesucht ein Thema dar, dessen Schlussresultat uns wie ein gutes Augurium entgegentönt zur Geburts- und Namenstagsfeier des Zweiten Ludwig, dessen jugendlicher dem Idealen zugewandter Sinn gewiss nur in den Segnungen einer friedlichen Regierung volle Befriedigung zu finden vermag.

Zu den schönsten Zierden der Glyptothek gehört ohne Zweifel die seit Winckelmann unter dem Namen der Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde bekannte Marmorgruppe, welche Sie hier im Gypsabgusse ausgestellt sehen. Zwar theilt sie nach der gründlicheren Erforschung der Sculpturen des Parthenon und anderer griechischer Originale das Schicksal der meisten im vorigen Jahrhundert berühmten Werke italischen Fundorts, dass wir sie nicht mehr als ein Werk von der Hand desjenigen Künstlers betrachten dürfen, der zuerst in seinem Geiste die Idee des Ganzen erfasst und dieselbe in plastischen Formen verkörpert hatte. Wir wissen jetzt, dass nach dem Verluste der politischen Selbständigkeit die Kunst Griechenlands in Rom eine Art Renaissance feierte, die allerdings auf den Ruhm eigener Erfindung verzichtete, aber in mehr oder minder freier Reproduction vorzüglicher Werke aus der Blüthezeit der Kunst immer noch höchst Tüchtiges und Anerkennenswerthes und bei dem Verlust der Originale für uns Unschätzbares leistete. Werke, die noch bis in die neueste Zeit hoch gefeiert wurden, wie der Heraklestorso des Belvedere, die mediceische Venus, die ludovisische Athene, der Zeus von Otricoli, die Juno Ludovisi legen dafür genügendes Zeugniss ab. Dass auch die Gruppe der Glyptothek in ihrer Ausführung einer analogen Kunstrichtung angehört, lehrt ein Blick auf die materielle Behandlung der einzelnen Formen. Es mag zunächst genügen, auf die Ausführung des rechten Schenkels und Knies und der sich davon ablösenden Gewandfalten hinzuweisen, um uns zu überzeugen, dass die Frische und Unbefangenheit des Gefühls, die freie Energie des Meissels, die wir z. B. an den Sculpturen des Parthenon bewundern, hier nicht mehr vor-

handen ist. Aber für die Beurtheilung der geistigen, poetischen Idee, die in diesem Werke künstlerische Gestaltung angenommen hat, bietet uns der als Replik gewiss ausgezeichnete Marmor der Glyptothek fast vollen Ersatz für den Verlust des Originals; und fassen wir bei unsern Lobsprüchen nur eben diesen ideellen Gehalt in's Auge, so widerspreche ich in keiner Weise allen denjenigen, die seit Winckelmann in dieser Gruppe eines der edelsten Werke aus der Blüthezeit der griechischen Kunst gesehen haben. Freilich wird ein solches allgemeines Lob für uns selbst immer etwas Unbefriedigendes haben, so lange es nur auf einem unbestimmten Gefühle für die schöne Wirkung des Ganzen beruht und nicht unterstützt wird durch eine klare Erkenntniss sowohl des dargestellten Gegenstandes, als des Verhältnisses des schaffenden Künstlers zur Kunst seiner eigenen Zeit und andern Künstlern gegenüber. In dieser Beziehung aber war man zu einem festen, völlig unzweifelhaften Resultate bisher nicht gelangt. Die Deutung Winckelmanns, dass Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde dargestellt sei, ist allerdings von Friederichs (Arch. Zeit. 1859, S. 1 ff.) mit Glück beseitigt worden. Aber die Benennung einer Ge Kurotrophos, die er an ihre Stelle zu setzen vorschlägt, will er selbst keineswegs als eine sichere hinstellen, sondern erklärt sich vielmehr gern zufrieden, wenn nur der allgemeine Kreis von Vorstellungen bestimmt sein sollte, dem unsere Statue angehöre. Ich mache Friederichs aus dieser Zurückhaltung keinen Vorwurf, sondern finde, dass sie ihm vielmehr zum Lobe gereicht: indem sie nicht unser Urtheil gefangen nehmen will, fordert sie uns zu weiterem Nachdenken darüber auf, ob sich nicht jener Kreis verengern und der allgemeine Begriff

einer Kurotrophos in bestimmterer Weise individualisiren lasse. Eine Reihe verschiedener Combinationen wird uns zeigen, dass dies recht wohl möglich ist, und schliesslich sogar zu überraschenden Resultaten führen.

Der Weg, den wir bei dieser Untersuchung einschlagen wollen, wird von dem gewöhnlichen etwas abweichen, und um zur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung des Werkes zu gelangen, werden wir zunächst versuchen, seine Stellung in der Kunstgeschichte einigermassen zu fixiren.

Schorn, in der Beschreibung der Glyptothek, nennt die Statue eines der edelsten Werke griechischer Kunst aus der Zeit des Phidias; Friederichs denkt an die jüngere attische Schule, deren Entwickelung sich für uns an die Namen des Skopas und des Praxiteles knüpft. Sprechen wir es sofort aus, obwohl wir dadurch vor ein gefährliches Dilemma gestellt zu werden scheinen: für jede der beiden Ansichten lassen sich triftige Gründe anführen. Zwar wenn Schorn weiter hinzufügt: die Statue vereinige den Ernst, die Strenge und Grossartigkeit der Uebergangs-Epoche mit der vollendeten Ausführung und Leichtigkeit, zu welcher die Bildnerei unter Phidias gelangte, so werden wir dieser Fassung seines Urtheils nicht beizustimmen vermögen: sie steht ungefähr derjenigen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise parallel, die in der sogegenannten barberinischen Muse der Glyptothek ein Werk des Ageladas sehen wollte, die aber jetzt, nachdem das Verhältniss des Ueberganges aus der Zeit des Archaismus zur Höhe eines Phidias klarer erkannt ist, als definitiv aufgegeben bezeichnet werden darf. Wohl aber werden wir bei der Leukothea an die Zeit des Phidias

noch stark erinnert sowohl durch die Formen des Körpers als durch die Anordnung des Gewandes. Das Quadrate, welches Lysipp als den Charakter des Polyklet der grösseren Eleganz seiner eigenen Werke gegenüberstellte, bildet ebenso einen Charakterzug der gesammten Epoche des Phidias gegenüber der jüngeren attischen Schule. Sage man nicht, dass die Breite der Formen hier bedingt sei durch den mütterlichen Charakter der dargestellten Figur: man vergleiche nur diejenige Statue der jüngeren Epoche, welche an Grossartigkeit der Auffassung der Periode des Phidias vielleicht am nächsten steht, die Gestalt der Niobe aus der bekannten Gruppe, und man wird finden, dass dort die Fülle mütterlicher Formen weit mehr in der üppigeren Entfaltung der Fleischtheile gegeben ist, während bei der Leukothea der Eindruck der Breite auf der Gesammtanlage des Körpers oder, sagen wir es deutlicher, auf der Anlage des Knochengerüstes beruht. Wir haben es durchaus noch zu thun mit dem Proportionssystem der älteren Periode: das lehrt das blosse Augenmaass auch ohne genauere Messungen. — An dieselbe Periode erinnert uns aber auch die Anordnung der Gewandung. Trotz seiner abweichenden Ansicht über die Entstehungszeit der Gruppe muss Friederichs, um von einzelnen chronologisch noch nicht sichern Monumenten abzusehen, zur Vergleichung hier Werke heranziehen, wie die Karyatiden des Erechtheum, die Friese des Parthenon und Niketempels, in welchen die einfach anspruchslose Anordnung des ionischen Chiton mit Ueberschlag sich findet, die er in ächt alterthümlichen Werken nie gesehen zu haben meint und die sonst in der entwickeltsten Kunst nicht eben häufig sei. Selbst ein scheinbar unbedeutender Nebenumstand darf hier nicht über-

sehen werden: an dem über die rechte Schulter herabfallenden Ueberwurfe begegnen wir den gekrämpten Säumen, die sich ebenfalls am Fries des Parthenon und an andern Werken der grossartigen Periode finden, von denen mir aber ein sicheres Beispiel aus der praxitelischen Epoche bis jetzt wenigstens nicht bekannt geworden ist. Endlich ist in Verbindung mit dem Gewande die Stellung der Figur zu beachten, in der gleichfalls die Ungeschminktheit der älteren Zeit hervortritt, jenes einfache, ruhige und sichere *uno crure insistere*, welches allerdings zunächst als eine Eigenthümlichkeit polykletischer Werke hervorgehoben wird, aber auch allgemeiner der ganzen Periode dieses Künstlers zukömmt. Hiermit aber sind auch die Hauptkennzeichen für eine frühere Entstehungszeit erschöpft, Kennzeichen, welche indessen nur die körperliche Erscheinung angehen und daher als rein formelle bezeichnet werden dürfen.

Dagegen führt uns die Betrachtung des Ausdrucks in der ganzen Haltung auf ein durchaus verschiedenes Resultat. In der Neigung des Hauptes, in dem „sanft Träumerischen des Blicks“ spricht sich eine Weichheit der Empfindung und des Gefühls aus, die im Widerspruch steht mit der Grossartigkeit und Energie der Epoche des Phidias; und richtig weist Friederichs darauf hin, wie solche Darstellung des Seelenlebens, „der seelenvolle Austausch der Neigung von Mutter und Kind“ vielmehr für die Kunst des vierten als für die des fünften Jahrhunderts v. Ch. charakteristisch sei. Gewiss werden wir hier viel mehr an den Kopf der sogenannten Ariadne des Kapitols und andere Bacchusköpfe, an so manche Bildung der Aphrodite und des Eros erinnert, in denen wir vorzugsweise das Wesen praxitelischer Kunst wiederzufinden gewohnt sind.

So stehen wir also vor einem Widerspruche zwischen Formen und Ausdruck, der vom historischen Standpunkte eine Erklärung, eine Lösung erheischt. Fassen wir indessen das Gesagte so zusammen, dass in den Formen noch die einfache Würde, Hoheit und Grösse, der Ernst und die Strenge der früheren Periode vorherrscht, dass dagegen im Ausdruck schon die Richtung auf eine tiefere Auffassung des Gefühls- und Seelenlebens hervorbricht, so gelangen wir durch die einfachste logische Schlussfolgerung zu der Annahme, dass die Erfindung dieses Werkes in die Mitte zwischen beiden Perioden gehören wird; und zwar, da im Anfange der früheren das Vorbild der tonangebenden Künstler gewiss noch stark nachwirkte, um alsbald bedeutende Modificationen des Styls aufkommen zu lassen, wohl mehr gegen das Ende, als in die eigentliche Mitte der Zwischenzeit. Dieses Resultat ergiebt sich uns in so ungesuchter und ungezwungener Weise, dass wir es wohl als sichere Grundlage für weitere Untersuchungen benutzen dürfen.

Ausser der Zeit werden wir aber mit genügender Sicherheit auch den Ort nachzuweisen vermögen, an dem das Werk entstanden sein muss, oder vielmehr wir haben die Resultate nur anzunehmen, welche Friederichs bereits festgestellt hat. Die Monumente, welche wir in stylistischer Beziehung zur Vergleichung heranzogen, entstammen ohne Ausnahme dem Boden Athens, so dass wir schon dadurch berechtigt sein würden, einen attischen Künstler als Erfinder der Gruppe vorauszusetzen, wobei freilich immer noch der Möglichkeit Raum bliebe, dass derselbe, wie so viele seiner Landsleute, für einen andern Ort ausserhalb seiner engeren Heimath thätig gewesen wäre. Allein bereits Friederichs hat auf eine athe-

nische Münze hingewiesen*), „deren Darstellung in allem Wesentlichen mit unsrer Gruppe so sehr übereinstimmt, dass wir sie ohne Bedenken als eine Nachbildung für die Reconstruction unserer Figuren benutzen und die unerheblichen Abweichungen in der Gewandung dem Stempelschneider zuschreiben dürfen, wie es ja auch aus manchen Beispielen ersichtlich ist, dass die Stempelschneider, auch wenn sie copirten, doch ihre individuelle Freiheit sich wahrten." Da wir nun auf athenischen Münzen doch nur Nachbildungen attischer Kunstwerke voraussetzen dürfen, so kann es keinem Zweifel unterworfen sein, dass das gemeinsame Original der Münze sowohl wie unserer Marmorgruppe einst wirklich unter den Monumenten Athens eine bedeutsame Stelle einnahm.

Wir lassen uns jetzt durch die Vergleichung der Münze zur weiteren Prüfung der Gruppe selbst zurückführen. In derselben ist unter Anderem der rechte Arm der Frau moderne Restauration. Die Richtung desselben war allerdings durch die Hebung der Schulter und die Anordnung der von ihr herabfallenden Gewandpartien dem Ergänzer unzweifelhaft vorgezeichnet; nicht so aber die Haltung der Hand. In einem christlichen Madonnenbilde würde der nach oben deutende Finger ohne Weiteres verständlich sein: dem antiken Sinne dagegen war eine solche abstracte Hinweisung auf das Ueberirdische sicher fremd. Und so zeigt uns denn in der That die Münze, dass die erhobene Rechte ein Scepter führte, wodurch zunächst künstlerisch diese Seite der Gruppe mit dem durch

*) Combe Num. Mus. Brit. 7, 7; Müller Denkm. II, 8, 99; Arch. Zeit. 1859, Tf. 123, 1; und auf der Schlussvignette dieses Vortrags Nr. 1.

das Kind belasteten linken Arme in ein gewisses materielles Gleichgewicht gesetzt wird. Zugleich aber wird durch dieses Attribut die Trägerin desselben dem Kreise gewöhnlicher Frauen oder Dienerinnen entrückt: sie tritt uns entgegen als ein göttliches Wesen von höherem Range; und für ihre Deutung werden wir uns also, wie Friederichs richtig bemerkt, nach einer Religionsvorstellung und zwar einer attischen umzusehen haben.

Der allgemeine Kreis derselben ist uns durch das Kind auf ihren Armen deutlich angezeigt; aber der Begriff einer κουροτρόφος, einer Kinder pflegenden Göttin, haftet bei den Alten nicht an einer, sondern an mehreren Gestalten. Abgesehen aber von einer Athene, mit der die Erscheinung unserer Figur durchaus nichts zu thun hat, würden wir bei einer Here mehr Hoheit des Ausdrucks und auch ein äusseres Zeichen der königlichen Würde, etwa eine Stephane über der Stirn erwarten, bei einer Artemis einen mehr jungfräulichen Charakter, bei einer Aphrodite weniger Ernst und Strenge und mehr Liebreiz der gesammten Erscheinung. Einer Demeter als Pflegerin des Iacchos aber würde der Künstler wahrscheinlich anstatt des Scepters die Fackel in die Hand gegeben haben. So werden wir unter Ausschluss der höchsten Gottheiten des Olymp auf einen Kreis von Wesen hingeführt, die, von weniger allgemeiner Geltung, doch immer innerhalb gewisser Culte einer hohen Verehrung theilhaftig wurden. Unter ihnen nimmt allerdings die Ge, die Mutter Erde, eine hervorragende, vielleicht die erste Stelle ein; und da sie in ihrer speciellen Eigenschaft als Kurotrophos am Eingange der Burg zu Athen gemeinsam mit der Demeter Chloë ein Heiligthum hatte (Paus. I, 22, 3), so glaubte Friederichs

diese Göttin als Pflegerin eines Kindes in unserer Gruppe erkennen zu dürfen. Ich will keinen zu grossen Nachdruck darauf legen, dass wir in dem Kopfe einer Ge wohl einen etwas ausgeprägter matronalen Charakter zu erwarten berechtigt wären, als wir ihn in der That in den milden und weichen Zügen des Antlitzes und in der jungfräulich zarten Neigung des Hauptes finden. Gewichtiger erscheint dagegen eine andere Schwierigkeit, die auch Friederichs selbst nicht entgangen ist. In allen sicheren Darstellungen der Gaea nemlich, wie sie ausführlich von Stark (de Tellure dea, Jenae 1848) zusammengestellt sind, finden wir sie entweder sitzend oder liegend, oder nur in halber Gestalt aus dem Boden hervorragend, nie aber stehend. Dieser Thatsache gegenüber meint nun zwar Friederichs, in der Kurotrophos der attischen Mythologie sei der physische Begriff des Erdbodens in den Hintergrund getreten und eben darum sei ihr die Demeter Chloë (gewissermassen zur Ergänzung) zur Seite gestellt, die, wie schon ihr Name andeute, für das vegetabilische Leben sorge. In der Ge sei die Pflege der Kinder die Hauptsache, sie sei die Mutter Erde, aber nur in Beziehung aufs Menschenleben gedacht ... sie sei frei von ihrem Elemente. Allein für eine solche Scheidung mangelt uns jeder Beweis. Wenn selbst in römischer Zeit z. B. an dem Harnisch der schönen Augustusstatue von Prima porta der Begriff der früchteerzeugenden Erde und der menschenerzeugenden Foecunditas in der am Boden lagernden, mit dem Füllhorn ausgestatteten Tellus, in deren Schoos zwei Kinder spielen, deutlich und schön vereinigt ist, wenn wir ähnlich in dem schönen Mosaik von Sentinum, welches den letzten Saal der hiesigen Vasensammlung schmückt, die liegende Tellus von vier

Kindern als Trägern der Erdfruchtbarkeit in den vier Jahreszeiten umspielt finden*), warum sollte ein Grieche die eine Seite des Wesens, den eigentlichen Grundbegriff der Göttin ohne Noth aufgegeben haben: den Begriff der *firma rerum et deorum omnium sedes, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς ἀεί*, einen Begriff, der auch in künstlerischer Beziehung für die Darstellung einer Kurotrophos durchaus keine grössere Schwierigkeit bot als der einer von ihrem Element losgelösten Göttin? Und würden wir nicht, wo es sich nicht um die Pflege eines bestimmten mythologischen Wesens, wie z. B. des Erichthonius handelt, die Fülle der Erdfruchtbarkeit durch eine Mehrheit von Kindern, wie in den erwähnten Monumenten, versinnbildlicht zu sehen vorziehen? Die Beziehung endlich zweier attischen Statuen auf Ge Kurotrophos, die Friederichs anführt (Taf. 123, 2 u. 3), ist in keiner Weise unzweifelhaft gegeben: in Frauengestalten, die das Kind nicht einmal mehr auf den Armen tragen, sondern neben denen halbwüchsige Knaben stehend dargestellt sind, ist sogar der allgemeine Begriff einer Kurotrophos nicht einmal mehr vorhanden.

Wenn aber selbst die Darstellung einer stehenden Ge als möglich zuzugeben wäre, so würden wir sie doch in der Gruppe der Glyptothek ohne andere entscheidende Gründe nicht nothwendig zu erkennen gezwungen sein; und in keinem Falle kann uns die vorgeschlagene Benennung hindern, nach einer andern zu forschen, die eine grössere innere und äussere Gewähr böte.

Hier glaube ich nun von vorn herein behaupten zu dürfen,

*) Was ich auf Grund einer skizzirten Zeichnung über dieses Mosaik in den Ann. dell' Inst. 1864, p. 384 bemerkte, nehme ich nach Prüfung des Originals zurück.

dass der Kreis, in welchem wir Umschau zu halten haben, keineswegs so eng ist, wie ihn Friederichs ziehen möchte, indem er sofort das ganze Gebiet der „personificirten Begriffe“ ausschliessen möchte. Zunächst nemlich bedürfe die Darstellung eines Begriffs bestimmter Attribute oder wenigstens einer „besonders significanten Gesticulation“, oder der Künstler müsse sich, wie es nicht selten geschehen, mit einer Namensbeischrift helfen. Denn da der Künstler nicht vermöge, einen Begriff zu einer individuellen Gestalt umzubilden, so müsse er zu äussern Zeichen seine Zuflucht nehmen, um seine Darstellung verständlich zu machen. Aber unsere Figur habe keine Attribute; denn das Scepter charakterisire sie nur allgemein als Göttin. Das Gefäss in ihrer Linken ist allerdings, wie Friederichs vorher bemerkt hat, eine moderne, durch nichts gerechtfertigte Restauration: auf der Hand werde nur die Linke des Knaben aufgelegen haben, um seinem Körper bei seiner Richtung nach rechts ein Gegengewicht zu geben. Wenn demnach der Arm zur Stütze erforderlich, so falle die Möglichkeit eines Attributs für den Knaben hinweg, das ohnehin an dieser Stelle nicht eben angemessen erscheinen würde. Hier lehrt uns indessen die Betrachtung des Werkes selbst, dass sich Friederichs im Irrthum befindet: die Entfernung von der Schulter des Knaben bis zur Hand der Frau ist zu gross, als dass seine Hand dorthin reichen könnte; es bleibt ein Zwischenraum, und die Möglichkeit eines Attributs an dieser Stelle ist also nicht nur nicht zu leugnen, sondern die einstmalige Existenz eines solchen ist vielmehr sogar wahrscheinlich oder fast nothwendig anzunehmen.

Aber auch darin geht wohl Friederichs zu weit, dass er die

Frauengestalt unserer Gruppe für zu innig erklärt, um Darstellung eines Begriffs sein zu können. Nur was als persönliches Wesen vom Künstler empfunden worden, vermöge das Gemüth in seiner Tiefe zu ergreifen; die Darstellung eines Begriffes dagegen sei, wenn auch nicht frostig, doch geringerer Innigkeit fähig, weil sie sich vornehmlich an unsere Intelligenz wende. Jene rein äusserlichen Personificationen, denen wir in so vielfachen Variationen auf römischen Münzen begegnen, können allerdings hier nicht in Betracht kommen. Aber wenn Begriffe wie Tyche, Nemesis, Themis, Hebe und andere schon früh zu einer festeren künstlerischen Gestaltung gelangten, so ist gewiss die gleiche Möglichkeit für eine weitere Reihe verwandter Begriffe unbedenklich zuzugeben. Hier nun wird es an der Zeit sein, uns an die chronologische Bestimmung unserer Gruppe zu erinnern und darauf hinzuweisen, wie gerade in der Zeit zwischen Phidias und Praxiteles in den religiösen Anschauungen des athenischen Volkes sich ein grosser Wechsel vollzog. Sokrates wurde angeklagt, dass er neue Götter einführe. Die alten persönlich geglaubten traten im Bewusstsein des Volkes immer mehr zurück; philosophisch-moralische Begriffe, Vorstellungen einer moralischen Weltordnung gewinnen an ihrer Stelle grössere Geltung. Wie schon bei Pindar (Ol. XIII, 6) der ethische Begriff der alten hesiodischen Horen, der Eunomia, Dike, Eirene, daneben der Hesychia (Pyth. VIII, 1) in schärferer Betonung hervorgehoben wird, so ist es namentlich die Komödie, ein Spiegel des Lebens, welche ähnliche Begriffe in persönlicher Gestaltung auf der Bühne auftreten lässt, den *δίκαιος λόγος* im Gegensatz zum *ἄδικος*, den Polemos und Kydoimos im Gegensatz von Eirene, Opora, Theoria, Plutos.

Um uns unserem Ziele mehr zu nähern, fassen wir jetzt einmal den Kreis dieser für das Wohl und Gedeihen des Staates und der öffentlichen Verhältnisse bedeutsamen Begriffe etwas schärfer ins Auge, und fragen uns, ob sich etwa im Laufe der Zeit einer derselben zu einer bestimmteren religiös-politischen und in Folge davon auch künstlerischen Bedeutung emporgearbeitet hat. — Als die einzelnen griechischen Staatswesen sich republicanisch consolidirten, unter einander abgrenzten, ihre Selbständigkeit gegen innere Tyrannen und äussere Feinde zu vertheidigen hatten, da waren es unter den Göttern die Helfer im Kampfe, welche besondere Verehrung fanden: es gab kaum einen eigentlichen Frieden, sondern nur Waffenstillstand: Ruhe vom Kampfe und Sammlung zu erneuten Anstrengungen. Als dagegen der gewaltigste der äusseren Feinde, als die Perser geschlagen waren, Athen seine Herrschaft fest begründet hatte, da mochte wohl noch gekämpft werden an der Peripherie der Machtsphäre, zur Erhaltung und zur Erweiterung derselben: aber im Centrum herrschte Friede und steigender Wohlstand, und im Gefühl der Sicherheit genoss man, was man besass. Aber ein lang andauernder Bürgerkrieg, der nach der Ruhe eines halben Jahrhunderts entbrannte, knickte diese Blüthe und vernichtete die öffentliche Wohlfahrt. Da musste natürlich die Sehnsucht erwachen nach der Zeit jenes glückseligen Friedens: wohl mochte man Athene anrufen als Schützerin der Stadt; aber im Herzen erwartete man wahres Heil nur von einem neu und fest begründeten, andauernden Frieden, und allmählich musste sich diese Sehnsucht in die Form der Religion kleiden: nicht mehr ein begriffliches Wesen blieb der Friede, Eirene wurde eine Göttin im vollen,

umfassenden Sinne des Wortes. Freilich steht diese meine Auffassung in Widerspruch mit der noch jetzt geläufigen aus Plutarch (Cim. 13) entlehnten Annahme, dass bereits zur Zeit des Kimon von den Athenern der Eirene ein Altar errichtet worden sei. Allein die Angabe Plutarchs steht im engsten Zusammenhange mit der Nachricht über den sogenannten kimonischen Frieden: einen Frieden, der nach den Untersuchungen von Dahlmann und Krüger niemals wirklich abgeschlossen worden ist; so dass mit ihm auch die Glaubwürdigkeit der Nachricht über den Altar der Eirene zu Boden fällt. Allerdings hat man auch aus einigen Versen im Frieden des Aristophanes (v. 928 sq. 1009 sq.) folgern wollen, dass zur Zeit der Aufführung dieser Komödie der Eirene regelmässige Opfer gebracht worden seien. Betrachten wir indessen nach Beseitigung des kimonischen Altars seine Worte mit unbefangenem Blicke, so werden wir in ihnen nichts finden, was die Grenzen einer durchaus dem Aristophanes angehörigen poetischen Fiction überschritte, während allerdings die Scholiasten leicht veranlasst werden konnten, ihre Nachrichten über einen späteren Cult der Göttin auf jene frühere Zeit zu übertragen. Ueber die Zeit der Einführung dieses Cultus aber haben wir positive Nachrichten. Es war im ersten Jahre der 101. Olympiade, 375 v. Chr. G., dass Timotheus die spartanische Flotte bei Leukas schlug und dadurch die Hegemonie Athens über die Seestaaten bis zu einem gewissen Grade wieder befestigte: *quae victoria*, nach den Worten des Cornelius Nepos (Timoth. 2), *tantae fuit Atticis laetitiae, ut tum primum arae Paci publice sint factae eique deae pulvinar sit institutum.* Seine Angabe aber findet ihre unumstössliche Bestätigung in den Worten des

jenen Ereignissen gleichzeitigen Isokrates, der in der Rede περὶ ἀντιδόσεως (§ 109—10) berichtet: Timotheos habe in Folge jenes Sieges Sparta zu einem Frieden gezwungen, der in dem Verhältniss der beiden Staaten einen solchen Wechsel hervorgerufen habe, dass von da an die spartanische Flotte nicht mehr ausserhalb Malea, ihr Landheer nicht mehr ausserhalb des Isthmus gesehen worden sei, und dass Athen von jenem Tage an der Eirene ein jährliches Opfer gestiftet habe, als der Göttin die wie keine andere der Stadt so grossen Nutzen gebracht: ὥσθ' ἡμᾶς μὲν ἀπ' ἐκείνης τῆς ἡμέρας θύειν αὐτῇ καθ' ἕκαστον τὸν ἐνιαυτὸν ὡς οὐδεμιᾶς ἄλλης οὕτω τῇ πόλει συνενεγκούσης.

So war also der Cultus festgestellt; dem Cultus aber konnte auf die Länge das Bild nicht fehlen. Fragen wir nun, von welchen Ideen ein Künstler bei der Schöpfung der künstlerischen Gestalt der Göttin ausgehen konnte, so werden sich zwei Möglichkeiten ergeben, je nachdem man die eine oder die andere von zwei Seiten ihres Wesens stärker betonte. Die Göttin liess sich fassen als Friedensbringerin oder als die durch andauernden Frieden segenspendende Göttin. Der Oelzweig, der Heroldsstab, das Verbrennen der Waffen mit einer Fackel bezeichnen vor allem die Friedensbringerin; und in solcher Auffassung, die durch mehr äusserliche Zeichen für den Verstand deutlich spricht, finden wir die Göttin meist auf römischen Münzen, wenn auch Füllhorn oder Aehren dort zugleich auf die Folgen, die Früchte des Friedens hindeuten. Bei den Griechen dagegen, zunächst in der Poesie, tritt der Begriff einer segenspendenden Göttin schärfer in den Vordergrund: ihr Wesen entwickelt sich aus dem Begriffe der alten hesiodischen Hore,

sie spendet Glück und Reichthum, ist *ὀλβιοδότειρα*, *βαθύπλουτος*, *πολύολβος;* und so erscheint sie noch in der spätern, mehr aus poetischen als aus religiösen Anschauungen schöpfenden Vasenmalerei in Verbindung mit Opora, Oenonoe, mit Dionysos und überhaupt als eine Theilhaberin an dem Thiasos dieses segen- und freudespendenden Gottes (Jahn, Vasenbilder S. 13 u. 17). Als sich aber dann die frühere Hore aus der weiteren Umgebung loslöste, um als einzelne Gestalt zu den Ehren einer wirklichen Göttin erhoben zu werden, da konnte es nicht fehlen, dass dieser Gestalt bestimmtere Umrisse gegeben wurden. Der Begriff des Segens, der Fülle führte mit einer inneren Nothwendigkeit auf den Charakter der Mütterlichkeit, auf eine äussere Erscheinung, welche der Gaea, der Demeter einigermassen verwandt sein musste, und das Wesen der Göttin als einer Kurotrophos musste bestimmt in den Vordergrund treten (vgl. Hesiod. op. et dies 226; Eurip. Bacch. 419). Unter ihr gedeiht der Reichthum: zwar ist sie nicht direct seine Erzeugerin, weshalb auch bei den Griechen Plutos nicht der Eirene, sondern des Iasion und der Demeter Sohn genannt wird, gezeugt auf dreimal geackertem Blachfeld in Kreta's fruchtbarem Eiland; aber sie ist Pflegerin, Mehrerin des Reichthums, der ohne sie nicht zu gedeihen vermag (*ταμί' ἀνδράσι πλούτου*: Pind. Ol. XIII, 8). In solcher Fassung gewinnen wir einen Begriff der Eirene, der künstlerisch personificirt zu werden gewiss vollkommen geeignet erscheint. Und er ward es: „weise", sagt Pausanias (IX, 16, 2), „ist des Xenophon und Kallistonikos Erfindung, den Plutos der Tyche wie einer Mutter oder Amme in die Hände zu geben (in einer Statue zu Theben); weise aber ist nicht minder der Gedanke des Kephiso-

dotos; denn auch dieser bildete eine Gruppe für die Athener: Eirene den Plutos haltend: *τῆς Εἰρήνης τὸ ἄγαλμα Πλοῦτον ἔχουσαν.*“ Offenbar ist dies dieselbe Gruppe, welche Pausanias nochmals (I, 8, 2) als zwischen der Tholos und dem Tempel des Ares aufgestellt erwähnt: *Εἰρήνη φέρουσα Πλοῦτον παῖδα.* Der Künstler aber ist von den beiden des Namens Kephisodot nicht der jüngere, der Sohn des Praxiteles, welcher die Kunst in seinem Symplegma bis an die Grenzen der Ueppigkeit führte, sondern der ältere, der an einem andern Orte mit eben jenem Xenophon, dem Genossen des Kallistonikos, gemeinsam arbeitete, so dass also jene beiden Gruppen wie im Wetteifer von zwei Freunden und Rivalen erfunden erscheinen. Dieser ältere war höchst wahrscheinlich der Vater des Praxiteles, Schwager des Phokion und also Zeitgenosse des Timotheos, der zuerst der Eirene Altäre errichtete und wohl auch die Aufstellung einer andern einfachen Statue der Göttin neben der der Hestia im Prytaneum veranlasste.

Angesichts dieser Nachrichten, dass ein bedeutender athenischer Künstler eine Generation vor Praxiteles die Gruppe der Eirene mit dem Plutos im Arme für die Athener bildete, sollen wir da nicht die uns erhaltene Gruppe einer mütterlichen Pflegerin mit einem Kinde, die uns in ihrer Erfindung auf die gleiche Zeit hinweist und durch die Vergleichung einer attischen Münze sich als attischen Ursprungs offenbart, für eine Nachbildung eben jenes Werkes des Kephisodot halten? Gewiss ein hoher Grad innerer Wahrscheinlichkeit wird dieser Vermuthung nicht abzusprechen sein*). Wenn ich

*) Nachträglich will ich hier die Aufmerksamkeit auf einen für die Betrachtung der formellen Behandlung wichtigen Punkt hinlenken. Pausanias bezeichnet nicht ausdrücklich das

trotzdem, obwohl sie sich mir schon vor mehreren Jahren, unmittelbar nach dem Lesen der Abhandlung von Friederichs aufgedrängt hatte, sie öffentlich auszusprechen Anstand nahm, so geschah dies nicht sowohl aus einem Gefühle des Zweifels, einem Mangel an Ueberzeugung von ihrer Richtigkeit, sondern es leitete mich der Wunsch, der hohen Wahrscheinlichkeit einst noch den Stempel der Gewissheit aufdrücken zu können. Dieses Zögern hat für mich allerdings den Nachtheil gehabt, dass im Zusammenhange anderer Untersuchungen und ohne ausführliche Begründung B. Stark die gleiche Vermuthung über die Bedeutung der Gruppe schon vor mir ausgesprochen hat (Memor. dell' Inst. II, 254—56). Dennoch habe ich Grund meine frühere Zurückhaltung nicht zu bereuen: es sollte

---

Material, in dem die Gruppe des Kephisodot gearbeitet war. Aber da im Ganzen Marmor für im Freien aufgestellte Statuen bei ihm seltener vorkommen, so werden wir zunächst an Bronze denken. Es fragt sich daher, ob der noch erhaltene Marmor mit dieser Annahme nicht in Widerspruch steht. Auf den ersten Blick werden wir kaum zu zweifeln wagen, dass auch das Original für das Material componirt gewesen sei, in welchem wir die Replik besitzen. Bei genauerer Betrachtung werden wir indessen durch verschiedene Beobachtungen zu einem entgegengesetzten Resultate gelangen. Auffällig ist die Art, wie sich die Arme der Frau aus den Gewandmassen herauslöeen. Es bilden sich unter ihnen zwei grosse Tiefen, die uns auf der rechten Seite den nackten Körper unter der Achselhöhle deutlich erkennen lassen. Vom Nackten setzt sich das Gewand scharf ab, und die äusseren Kanten, welche diese Tiefen umgrenzen, erscheinen ebenfalls scharf und für den Marmor fast hart. Die zur Seite bis zu halber Höhe des Schenkels herabhängenden Zipfel des Ueberschlags zeigen dieselbe Scharfkantigkeit. Wo aber der Rand dieses Ueberschlags sich auf die durch die Schürzung des Chiton hervorgebrachten dicken Falten auflegt, da ist er nicht, wie man in der Malerei sagen würde, pastos aufgetragen, sondern er legt sich gewissermassen wie ein dem wirklichen Stoffe des Kleides an Dicke kaum übertreffendes Metallblech flach über dieselben. Ferner sind die durch diesen Rand nach unten begrenzten Flächen (besonders nach der Seite des Knaben zu) nicht einfach und breit behandelt, sondern mehrfach gegliedert durch leichte Hebungen und Senkungen, welche sich im Marmor bei der Durchsichtigkeit der Oberfläche dieses Materials wegen ihrer flachen Behandlung dem Auge fast ganz entziehen, dagegen bei der besondern Brechung des Lichtes auf der Bronze in diesem Material bestimmter hervortreten und durch verschiedene Reflexe die grösseren Flächen beleben würden, ohne jedoch deren Einheit zu zerstören. Ueber die senk-

München vorbehalten bleiben, mir jene gewünschte letzte Bestätigung in unerwarteter Weise wirklich zu gewähren.

Wir haben es bisher unentschieden gelassen, welches Attribut sich etwa zwischen den linken Händen der beiden Figuren befunden haben möge. Mit der Stellung der Frage ist aber die Antwort fast selbstverständlich gegeben. Denn welches Attribut könnte wohl den Begriff der Fülle und des Reichthums, welchen Plutos gewährt, einfacher und deutlicher aussprechen, als das schon dem Wortsinne nach reichen Segen verheissende Füllhorn? Und in der That ist dieses Attribut schon längst als für Plutos charakteristisch anerkannt und in Kunstdarstellungen nachgewiesen worden*). Das-

rechten Falten des Chiton wage ich nicht mit voller Bestimmtheit zu urtheilen; doch glaube ich auch hier eine gewisse Schärfe in den Begrenzungen zu erkennen; und liesse sich z. B. eine Karyatide des Erechtheum und die Pallas des Antiochos der Villa Ludovisi (Mon. dell. Inst. III, 27) im Einzelnen vergleichen, wozu mir hier in München bei dem sehr zu beklagenden Mangel einer Sammlung von Gypsabgüssen leider die Gelegenheit fehlt, so würden wir wahrscheinlich finden, dass sich die Formenbehandlung des Gewandes in unserer Gruppe mehr der letzteren nähert, in welcher eine bedeutende Schärfe der Ausführung sich ebenfalls durch das enge Anschliessen an das metallene Vorbild, den Gold-Chiton der Parthenos, erklärt. Lehrreich ist sodann die Behandlung des Haars: die reichen von der Stirn sich ablösenden Massen sind nicht durch tiefe Einschnitte in klare und bestimmte Partien gegliedert, sondern auf eine feine und sorgfältig durchgeführte Cisellirung angelegt, deren Nachahmung in der scharfen Zeichnung der auf dem Scheitel anliegend n Haare sich bestimmt erkennen lässt. Noch mehr tritt die Eigenthümlichkeit des Bronzestyls hervor an den lang herabwallenden Locken, die namentlich auf der linken Schulter wie aus Metall kunstreich schraubenförmig gedreht erscheinen. Endlich möchte zu bemerken sein, dass das breite, von Winckelmann für ein Kredemnon gehaltene Band über der Stirn im Marmor nicht die volle und richtige Wirkung hervorbringt, indem es sich für das Auge mit den benachbarten Haarpartieen zu sehr vermischt. Denken wir uns dieselben in Metall übertragen und das Band, wie es bei ähnlichen Attributen häufig der Fall ist, in Silber oder vergoldet ausgeführt, so gewinnen wir nicht nur grössere Klarheit, sondern auch grösseren Reichthum und eine gewählte Eleganz in der Anordnung. — Nach diesen Bemerkungen kann wohl kaum noch ein Zweifel darüber obwalten, dass das der Marmorgruppe zu Grunde liegende Original wirklich in Bronze ausgeführt war.

*) Vgl. Stephani, Compte-rendu 1859, p. 107. Als Plutos ist vielleicht auch die Statue bei Clarac pl. 678 E, n. 1564 B zu deuten.

selbe in der Hand des Knaben unserer Gruppe vorauszusetzen, fehlte es indessen bis jetzt an einem positiven Beweise. Die athenische Münze, welche uns ein Abbild derselben darbietet, war gerade an der entscheidenden Stelle abgenutzt und gewährte keine Auskunft. Es blieb also abzuwarten, ob nicht irgendwo andere, besser erhaltene Exemplare dieser an sich ziemlich unscheinbaren Kupfermünze zum Vorschein kommen würden. Zu meiner Ueberraschung fand ich sie, noch ehe ich sie suchte, meiner eigenen Obhut anvertraut im hiesigen k. Münzcabinet, nicht eines, sondern zwei, von denen aber namentlich das eine jeden Zweifel löst (vgl. die Abbildung Nr. 2 der Schlussvignette). In demselben entspricht nicht nur die Neigung des Kopfes der Frau weit mehr der Marmorgruppe, sondern, so weit sich aus den Spuren der Falten erkennen lässt, war auch die in dem früher bekannten Exemplare unverhüllte rechte Brust hier, wie im Marmor, durch das Gewand bedeckt. An dem Knaben bleibt allerdings die durch die Kleinheit des Münzbildes entschuldbare Abweichung bestehen, dass der Unterkörper unbekleidet erscheint. Dagegen erweist sich die Restauration des rechten Armes im Marmor als durchaus der Münze entsprechend, und endlich finden wir auf der letzteren den wichtigsten Punkt, das Attribut in der Linken, deutlich erhalten: ein zierliches Füllhorn, dessen unteres Ende, wie es scheint, gleichzeitig von Frau und Kind gehalten wird — und somit ist die gewünschte letzte Bestätigung gefunden und wir dürfen wohl die Deutung der Gruppe als Eirene und Plutos von nun an als gegen jeden Einwand gesichert betrachten*).

*) Wenn wir auf einer Münze von Kyzikos aus der Zeit des Maximinus Thrax (Trésor. de numism. Nouv. gal. myth. pl. XIV. n. 6) einen mit der attischen Münze und der Marmorgruppe

Mit dem Namen aber tritt zugleich die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes in ein neues und helleres Licht. Wir besassen bisher genügende Mittel, um uns von der Kunst des Phidias sowohl als von der des Praxiteles wenigstens in ihren Grundeigenthümlichkeiten ein deutliches Bild zu entwerfen: über das was zwischen ihnen lag, hatten wir nur eine spärliche und sehr äusserliche Kunde. Es fehlte uns namentlich die lebendige Anschauung eines bedeutenden, für die Zeit des Ueberganges besonders charakteristischen Werkes. Hier nun tritt uns jetzt die auf Kephisodot zurückgeführte Gruppe der Eirene und des Plutos entgegen und füllt eine Lücke unserer kunstgeschichtlichen Kenntnisse in der erwünschtesten Weise aus: sie nimmt sofort in der Entwickelung der griechischen Kunst eine feste und sichere Stelle ein. Wenn uns die geistige Hoheit und gewaltige Energie der Werke eines Phidias zuweilen das Bedürfniss der Erholung empfinden lässt; wenn uns die weiche Anmuth praxitelischer Gebilde bei zu oft wiederholter Betrachtung der Gefahr der Uebersättigung aussetzt, so mögen wir unsern Blick zurücklenken auf die Gruppe des Kephisodot. In dem einfachen Ernst der formellen Auffassung, in der Innigkeit des liebevollen Verhältnisses zwischen Pflegerin und Pflegling weht uns etwas an von dem Geiste sophokleischer Milde und Harmonie, und der Geist des Friedens, den der Künstler im Bilde darstellt, zieht gewissermassen ein in unser eigenes Gemüth.

in allen Hauptpunkten übereinstimmenden Typus finden, so lässt sich daraus gewiss kein Gegengrund gegen die obige Deutung ableiten, sondern wir sehen daraus nur, dass die Erfindung des Kephisodot auch ausser Athen nachgeahmt und zur Darstellung desselben Gegenstands oder vielleicht auch nur in einem analogen Sinne für besondere locale Culte künstlerisch verwerthet wurde.

Und dieses Gefühls wollen wir gerade am heutigen Tage froh werden. Auch wir hatten gleich den Griechen nach der Befreiung von der Fremdherrschaft uns eines halbhundertjährigen Friedens zu erfreuen gehabt und darüber die hohe Bedeutung dieses Gutes fast vergessen. Eine zum Glück kurze Unterbrechung hat sie uns wieder in ihrem vollen Umfange erkennen lassen; und in Erinnerung der kriegerischen Stürme, die noch heute vor einem Jahre uns umtobten, werden wir uns diesmal bei der Vorfeier des Geburts- und Namensfestes Sr. M. König Ludwigs II. in dem Wunsche vereinigen: dass fortan die Regierung S. M. gesegnet sei durch andauernden Frieden, in dessen Pflege die Fülle des Reichthums wachsen, gedeihen und zu immer höherer Blüthe sich entfalten möge.

1 2

DIRKE
ALS QUELLE UND HEROINE.

VIERUNDZWANZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFEST

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

CARL BOETTICHER.

NEBST EINER BILDTAFEL.

BERLIN 1864.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT.

IN COMMISSION BEI W HERTZ (BESSERSCHE BUCHHANDLUNG).

Als festliche Gabe mit welcher die archäologische Gesellschaft den Tag ihres grossen Lehrers Winckelmann bezeichnen will, könnte man wohl die Pnblication eines Denkmales erwarten, das eben aus der Verborgenheit neu an das Licht hervortretend und von keiner Auslegung noch berührt, gleich einer dem Zweige frisch entpflückten Hesperidenfrucht dargeboten würde. In der That hätte man alle Berechtigung eine Gabe solcher Art voraussetzen zu dürfen, wenn anders nicht hyberboreische sondern hesperische Erde, oder der Boden von Hellas, wenn ein Rom oder Athen die Stätte sein könnte welche nnsrer Gesellschaft zur Versammlung an ihren Numenia wie zn Begehung ihres Stiftungsfestes vergönnt wäre. Aber das Capitol ist weit — nnd die Patres conscripti welche da oben tagen sammeln ihre Ernte mit fleissiger Hand für den eignen Bedarf; aber Athen ist fern — und die Bescheidenheit der Mittel unseres Vaterlandes hat es noch nicht zugelassen an jener Wiegenstätte der Völkerbildung eine Siedlung zu gründen, deren Mittheilungen, unmittelbar und ununterbrochen zu uns fliessend, die Kenntniss des täglichen Schatzgewinnes von dort herüber trügen; eine Siedlung, welche doch in der Ueberzeugung eines Jeden der das Gewicht jener Denkmälerstätte zu ermessen vermag, ein tägliches ceterum censeo sein wird.

Wer jedoch, über solches Verhältniss hinwegsehend, dabei verharren wollte es gezieme sich zu dem heutigen Tage nur eine Gabe der berührten Art, den könnte Winckelmann mit eignem Vorgange lehren wie auch längst vor Ihm bekannte und vor Ihm besprochene Denkmäler die Freude Seiner sinnenden Muse gewesen sind. Aus allen Seinen Arbeiten leuchtet klar hervor, wie Er es für die Aufgabe belehrender Forschnng gehalten habe auch bereits Gekanntes wiederholt zn betrachten und durchznprüfen; da zu ergänzen wo die frühere Erkenntniss lükkenhaft, zu be-

richtigen wo die Auslegung geirrt, zu klären wo Sinn und Gedanke verhüllt oder getrübt sich fanden. Wer möchte auch behaupten wollen dass nur ein noch ungedeutetes Kunstwerk das allein würdige Angebinde zu diesem Tage sei, wenn dem gegenüber doch Monumente grösster Art bestehen, von Allen gekannt aber von Keinem erkannt, viel erklärt und dennoch apokryph verblieben! Schwebt als vorragendes Beispiel nicht jener alte Erisapfel der neuern Archäologie, der Zophoros des Pheidias am Parthenon, gleich einem dunklen Räthsel vor unsern Augen, das bis zur Stunde noch jedes doctrinären Deutungsversuches gespottet hat? Ein Räthsel, auf welches jede neue Auslegung nur ein neues Räthsel häufte, bei dem jede neue Vermuthung stets einen neuen Widerspruch als Gegenvermuthung hervorrief! Hat sich an diesem Prüfsteine antiquarischer Gelehrsamkeit, die hermeneutische Kraft aller bekannten mythologischen Lehrsysteme unsrer Zeit bis jetzt nicht als völlig versagend erwiesen? Und doch ist gerade diese Darstellung eine von denen welche keineswegs auf dem Hintergrunde dunkler oder verschollener Sagen ruhen, sondern eingeständlich nur im Kreise des wirklichen Lebens einer Zeit sich bewegen, die noch am Klarsten in der Geschichte des athenischen Staates vor uns ausgebreitet liegt!

Eingedenk mithin dessen wie der Begründer unserer Kunstarchäologie nicht es verschmähte auch schon Gekanntes wiederholt in das Auge zu fassen, beständig das Bildwerk mit dem Gedanken vergleichend aus dem es hervorging, so Beiden in die kleinsten Züge hinein folgend, konnte man das wohl für den Inhalt des heutigen Programmes massgebend erachten. Bewegt sich gleich die Betrachtung um die Farnesische Gruppe der Dirke, verzichtet sie doch auf jede Wiederholung oder Kritik dessen was Treffendes bereits von Anderen darüber gesagt ist. Bloss das unbeachtet Gelassene ergänzend, will sie nur die Legende jener Heroine und deren gleichnamiger Quelle beleuchten, welche in den Cultus und die Geschichte Thebens so tief eingreift, aus welcher das Bildwerk bloss einen einzelnen Moment, wenn auch die entscheidende Katastrophe heraushebt. Denn in Wahrheit möchten die Bräuche und Denkmale jenes Landes welche mit dieser Legende so innig verknüpft sind, ganz eigentlich der Gruppe Farnese dasjenige Interesse verleihen, welches dieses Bildwerk über die Erscheinung einer blossen scenischen Staffage hinüberhebt und dasselbe, gegenüber dem Urtheile welches noch O. Müller fällen konnte „dass es zwar sinnlich imposant, aber ohne einen befriedigenden geistigen Inhalt sei“, in einem ganz andern Lichte erscheinen lassen.

1. Quelle
Κάδμου-ποῦς.

Die schönfliessende Quelle Dirke vor dem onkäischen Thore zu Theben, vielgerühmt wegen ihres unvergleichlichen Wassers, sollte eine Tochter des Acheloos, des Vaters aller Ströme sein. Der Name Dirke ist jedoch nicht ursprünglich, die Quelle empfing denselben erst mit dem Tode der gleichnamigen Heroine; als den anfänglichen überliefert die Sage den Namen Kadmosfuss. In diesem Namen ist das Alter wie die Art ihrer Entstehung aufbewahrt, er bekundet sie zugleich als das älteste Wahrzeichen der kadmeischen Ansiedlung.

Von der Stiftungslegende der Kadmeia wird Athena selbst zur Archegetis dieser Ansiedlung gemacht. Athena-Onka sendet eine von ihr erkorne Kuh (*Θώρ*), den Kadmos mit seinem wandernden Volke durch Phokis nach Böotien auf den Ort der Niederlassung zu führen; auch trägt die Führerin das Zeichen ihrer Gottheit, ein dem Vollmonde gleiches Mal an sich. Am Fusse des steilen Orthopagon, im späteren Heiligthume des Apollon Thurios bei Chaeronea, erscheint das Thier (Plutarch Syll. 17); auf der Stätte Mykalessos begrüsst es mit Gebrüll die Mark der künftigen Siedlung (Paus. 9, 19, 4); vor dem kadmeischen Hügel legt es zuletzt sich nieder, nach der delphischen Orakelweisung hier die Stätte der Niederlassung bestimmend. Auf dieses Zeichen hin will Kadmos das Thier der Athena zum Gründungsopfer ihres Cultus wie zur Hidrysis der Kadmeia darbringen. Indem er jedoch geht das Weihewasser hierzu aus der nahen Quelle zu schöpfen, verwehrt dies ein grimmer Drache welcher das Wasser hütete. Denn dies war die Arctiadische Quelle, der Weiheborn des Ares, welchem dieser Gott selbst den Drachen als Wächter beigegeben hatte. Kadmos besteht wohl den Kampf mit dem Ungethüm, seine Helferin Athena tödtet es auch durch den Wurf eines mächtigen Steines, allein das Wasser des Bornes ist durch das Blut des Drachen so verunreinigt dass es dem Kadmos nicht zur Weihespende dienen kann. Vergebens nach anderem Wasser rings um spähend gelangt der Heros endlich zu einer Grotte *Κωρύκειον*, findet aber auch in dieser keinen Born. Unmuthig darüber gegen den Boden stampfend, soll durch Fürsorge der Athena, so heisst es, unter dem Auftritt seines rechten Fusses eine Quelle daselbst hervorgesprudelt sein, welche das Weihewasser zu jener Hidrysis gab und nach ihrem Ursprunge den Namen Kadmosfuss empfing. Den Altar und das Agalma der Athena Onka welche Kadmos dann auf der Opferstätte weihte, sahe noch Pausanias vor dem Onkäischen Thore, wo sich auch nach Aeschylos der Göttin Heiligthum (*ἕδος πρὸ ἐπιπαύλου πόλεως*) befand.

Diese Kadmosquelle bietet eines der zahlreichen Beispiele von Quellenerzeugung

durch Contact göttlicher oder dämonischer Kraft. Denn nicht allein die Gottheiten erzeugen durch Berührung der Erde Quellen, die meisten Heroen des Alterthumes lokken in heftiger Berührung mit Hand oder Fuss, oder durch den Schlag ihrer Waffe überall sprudelnde Wasser aus Fels und Boden. In Bezug auf jene Legende des Kampfes mit dem Quellendrachen, die auch vielfach in Bildwerken dargestellt ist, zeigt dieselbe nicht bloss wie schon vor der Kadmos Erscheinung, unter den Aonen und Hyanten, das böotische Land (παλαίχθων Ἄρης bei Aeschylus Sept. 105), den Cultus des Ares trug, es leuchtet auch das bedeutende Gewicht desselben daraus hervor. Denn volle acht Jahre heiliger Frohne muss Kadmos dem Gott zur Sühnbusse dafür abdienen dass er den Hüter seines heiligen Sekos und Weihebornes erschlagen hat.

2. Badequelle des Dionysos.

Sahe diese Quelle Kadmosfuss schon die Gründung der Kadmeia, wird sie bald darauf auch Zeuge von der Geburt des kadmeischen Dionysos, des Enkels vom Kadmos. Sie ist es zu welcher Hermes den aus den Flammen des Zeus geretteten Semelesohn trägt; in ihrem Wasser empfängt der Neugeborne das erste weihende Bad, die Lustration, sie wird fortan seine Pflegerin und Amme. „Tochter des Acheloos, holdselige Dirka, die Du im quellenden Fliess zuerst aufnahmst den Säugling des Zeus, da aus dem Feuer ihn riss der Gott!“; so lässt Euripides in den Bakchen (493) den Chor der Thyaden die Quelle anreden, er macht sie im Hippolytos (546) ebenfalls zum Zeugen der Geburt. Und wie überall bei den Alten irdische Substanzen heilig werden sobald sie mit göttlichen oder unsterblichen Wesen in Berührung treten, wird auch mit dem Augenblikke wo ihr Wasserbekken den Leib des göttlichen Knaben umfangen hatte, des Kadmos Quelle ein Heiligthum desselben. Seit der Zeit umtanzen die Reigen der bekränzten Thyaden, Thyrsos schwingend ihre Ufer an der Trieteris des Gottes. Sehr wohl konnte jener Chor (Bacch. 500) auch hierauf anspielend klagen „Und Du liebreizende Dirka, scheuchst jetzt von Dir den bekränzten Reigen der Thyaden! Warum denn entbehrst Du der Feiergesänge?“ Denn Pentheus hatte seine frevelnden Angriffe auf den Cultus des Gottes damit begonnen, dass er das heilige Fest, mithin auch die Feier an der Dirke streng verpönte. Als Weide der Schlangen, mit Schlangen im Haar, nennt sie ganz in jenem Sinne Nonnus, weil Euripides alle Thyaden stets mit Schlangen im Haar erscheinen und den neugebornen Dionysos vom Zeus selbst die Schläfe mit Schlangen umkränzen lässt (Bacch. 91). Wenn sie aber zur Nähramme und Pflegerin des Gottes erhoben wird, spielt das

auf einen stetigern Bezug zu den Sacra desselben an. Es ist dies nur eine Metapher für die beständige Pflege der Sacra des Dionysos mit diesem Wasser, sie bezeichnet dasselbe als Weihewasser in seinen Cultusriten. Selbst die Grotte aus welcher die Quelle floss, scheint in dem Namen *Κωρύκιον ἄντρον* eine Erinnerung an die Parnassische Grotte ähnlichen Namens zu enthalten, die ebenfalls dem Dionysos von den delphischen Thyaden zu seiner trieterischen Feier geheiligt war. Dass Euripides in den Bakchen, neben Kadmos schon den Namen Dirke nennt, diesen mithin anticipando braucht, daran wird Niemand Anstoss nehmen können.

Nach diesen Traditionen knüpfte man zu Theben, legendarisch wie von Seite heiliger Riten, die Lustration des Dionysos am Tage seiner Geburt, also die Stiftungsweihe seines Cultus an diese Quelle. Bei der solennen Lustrationsfeier durch die Thyaden, mögen Weihebad und Amphidromia des Götterknaben in der Weise mimisch-dramatisch verbildlicht worden sein, wie dies ein bekanntes schönes Relief darstellt auf welchem der Neugeborne in der Liknoswiege sitzend, von zwei Bakchanten geschwungen und im tanzenden Schritt wie unter Evoeruf umgetragen wird.

3. Die Quelle Dirke genannt.

Zum dritten Male, später unter Lykos, gewinnt dieselbe Quelle eine gesteigerte Bedeutung durch den Tod der Heroine Dirke, des Lykos Weib. Denn ausser dem Empfange des Namens derselben, schliesst sich an diese Katastrophe auch das Exil des Geschlechtes ihres Finders, der Kadmeionen, durch Amphion nach Illyrien, wie die Gründung der Unterstadt Thebe zugleich. Das ist der Zeitpunkt in der Geschichte des Landes wo Lykos vormundschaftlich für Laios das Reich verwaltet. Dieser führt aus dem Siege über den Sikyonier Epopeus die schöne Antiope, seines Bruders Nykteus Tochter, als Kriegsgefangene nach der Kadmeia heim, wo dieselbe von Dirke lange Jahre in schimpflicher Knechtschaft dienend gehalten wird. Doch giebt es auch Sagen welche erzählen dass die schöne Antiope den Lykos zur Untreue gegen sein Weib verleitet habe. Endlich erscheinen ihre herangewachsenen Söhne die sie, wie man sagt vom Zeus empfangen, auf dem Hinwege nach Theben bei Eleutherä geboren und ausgesetzt hatte. Amphion und Zethos trachten die Mutter zu erlösen und den Kadmeionen das Reich zu entreissen. Doch scheint ihre feindliche Begegnung mit diesen längere Zeit angedauert zu haben bevor sie Erfolg hat. Denn sie suchen erst sichern Fuss im Lande zu gewinnen, indem sie Eutresis, dessen amphionische Mauern noch zu des Strabon Zeit gesehen wurden, zu einer Trutzkadmeia machen und von hier aus den Kampf führen. Zuletzt gelingt es ihnen die Mutter

zu erretten, zugleich auch die Dirke in ihre Gewalt zu bekommen welcher sie auf heftiges Drängen der rachsüchtigen Antiope einen qualvollen Tod bereiten. Hierauf stürzen sie den Lykos und gründen mit Gewinnung der Kadmeia die siebenthorige Unterstadt oder Hypothebe um diese Burg.

Das ist die Ursache des Todes der Heroine Dirke, für dessen Weise das Farnesische Bildwerk eine monumentale Bürgschaft überliefert.

4. Die Heroine Dirke als Bakche.

Die Legende der Dirke selbst bewegt sich im Kreise des kadmeischen Dionysos-Cultus, ihr Leben und Leiden bildet eine wichtige Episode in demselben. Schon die Wahl der Stätten welche zu Schauplätzen ihres Leidens gemacht werden sind bezeichnend hierfür; denn wie das Drama auf dem Kithairon beginnt, schliesst es bei der dionysischen Weihequelle. Der Kithairon aber, soweit er zu Theben gehörte, war dem Dionysos geheiligt, er enthielt die Tanzplätze für alle Thyadenchöre aus des Gottes Geburtslande. Hierher zieht denn auch Dirke als Führerin der Bakchen, jene trieterischen Weihen auszurichten deren Entheiligung durch Pentheus der Gott schon einmal, kurz vor Dirke, am Hause dieses Königs warnend gestraft hatte.

Dirke wird von der Sage durchaus nur als Bakche und eifrige Dienerin des Dionysos bezeichnet; ausdrükklich ist von ihr gesagt dass sie von allen Göttern gerade diesen am herrlichsten gefeiert habe (Paus. 9, 17, 4). Ergreifen sie nun Amphion und Zethos auf dem Kithairon bei Verrichtung der Sacra, war das eine scheussliche Versündigung am Gott, an seinem Dienste, wie an der heiligen Stätte. Mitten aus den Verrichtungen aber, epheubekränzt, eben den mystischen Korb tragend, wird sie hinweggerissen, noch von dem heiligen Feierkleide des Gottes umhüllt bringt man sie zu Tode — das stellt jenes Farnesische Bildwerk lebendig und offen vor Augen, während es die Mythenerzähler nur ganz indirekt errathen lassen. Endlich den Frevel am Dionysos voll zu machen, lösen die Mörder das blutig geschleifte Weib von den Hörnern des Stieres gerade an der dionysischen Badequelle wohin sie das Thier gerissen; wie zum Hohne werfen sie hier den sterbenden Leib der Priesterin in dieses heilige Gewässer um welches die Lebende so oft den Feierreigen ihres Gottes geführt hatte.

So lebt leidet und stirbt die Heroine nicht nur im Dienste sondern auch im Heiligthume ihres Gottes. Ist sie als Bakche schon heilig gewesen, weil vom Dionysos erfüllt (Paus. 2, 7, 6), stirbt sie als Blutzeuge für den eingeborenen Landes-

gott nach den Vorstellungen der Alten eines heiligen Todes; selbst das Wasser der geweihten Quelle wird noch zum Lustralwasser ihres entseelten Leibes. Daher macht ihr der Gott Nachleben und Gedächtniss unsterblich, ihre Gebeine werden heilig. Indem er die Seele in seine Quelle aufnimmt, wird diese zum Sitze derselben und empfängt den Namen von ihr, *beneficio Liberi, quod eius Baccha fuerat* (Hyg. F. 7); er macht hiermit die Heroine aller Sacra theilhaftig welche ihm die Thyaden an der Quelle darbringen. Die Thebaner aber bestatteten ihren Leib geheim, auf einer von Niemand gekannten Örtlichkeit, bewahren die Reliquien der Dulderin als verborgenes Unterpfand ihres Staatswohles, und reihen ihre Sepulcralsacra in den Cultus des Staates ein.

Der Gattung nach gehört also die Sage von Dirke in den ausgedehnten Kreis derjenigen Mythen, welche von Aufnahme und Metempsychose gottbegnadigter Sterblicher in Quellen, wie vom Weiterleben ihrer Seele als Numen des Gewässers handeln.

5. Gräber der Antiope und ihrer Kinder.

Dieses geweihte Verhältniss der Dirke zum Dionysos, wird in seiner Nachwirkung von der Legende (Paus. 9, 17, 4) folgerecht auch nach der Katastrophe weiter geführt. Schwer straft der erzürnte Landesgott den Mord seiner Priesterin und die Versündigung gegen seine Heiligthümer an Antiope, als der Urheberin des ganzen Frevels. Eine furchtbare Manie verhängt er über dieses Weib, welche sie nicht bloss aus dem Vaterlande hinweg ruhelos durch ganz Hellas treibt, er fügt auch als grausame Ironie des Geschikkes dass sie gerade den Erbfeinden ihres Vaterlandes in die rettenden Arme sich werfen muss. Sie irrt zuletzt nach Phokis, wo jene von den Kadmeionen aus Böotien verdrängten Hyanten als beständig lauernde Feinde Thebens sassen. Aber König Phokos hier nimmt sie nicht bloss auf und befreit sie von dem Irrwahne, er wird selbst Gemahl dieser Frau von deren hoher Schönheit der Ruf einst ganz Hellas erfüllte. Doch nicht einmal die Gewährung des letzten und sehnlichsten Wunsches eines Menschen der alten Welt beim Abschied aus dem Leben, soll ihr vergönnt sein. Denn weder darf ihre Asche in das Vaterland zurükkgeführt, noch einmal mit vaterländischer Erde ihr Grab gedekkt werden; fern und geschieden vom Thebischen Boden, bei Tithorea am Parnass jenseit Delphoi, ruhen ihre Gebeine unter einem und demselben Tumulus mit Phokos zusammen (Paus. 10, 32, 6—7).

Das gemeinsame Grab ihrer Kinder, des Amphion und Zethos, lag bekanntlich vor der Prötidischen Pforte Thebens, nahe dem Hause des Amphitryon in welchem

der andere Hauptgott Thebens, Herakles geboren ward (Plutarch Lys. 27; Paus. 9, 17, 3). Pausanias kannte es noch als einen damals nicht mehr hohen Erdhügel, auf einer Unterlage von jenen unbearbeiteten Steinen von welchen die Sage ging dass es Felsenstükke seien welche der Gesang des Amphion herbeigezogen habe. Dieses Grab in Theben, wie das der Antiope in Phokis, spielen beide wegen des eigenthümlich superstitiösen Wechselverhältnisses in welches sie der Glaube gesetzt hatte, eine merkwürdige Rolle in den sepulcralen Riten beider Staaten. Es haftet auf ihnen ein Brauch in welchem das Strafverhängniss des Dionysos als so warnungsvoll nachwirkend hindurchblikkt, dass seine Bedeutung in beiden Volksstämmen alle Zeiten hindurch lebendig, sein Bestand zu des Pausanias (a. a. O.) Tagen noch ungeschwächt fortgedauert hat.

In dem Maasse glaubte man den Zorn des Gottes über Antiope noch im Tode verharrend, dass jede Erinnerung an ihre Gemeinschaft mit dem Vaterlande ausgelöscht, jede Verbindung zwischen ihrem und ihrer Kinder Grabe verpönt war. Nach einer Weissagung drohte sogar dem thebischen Lande ein Jahr der Unfruchtbarkeit, im Falle ja eine solche Verbindung beider Gräber heimlich oder auf irgend eine täuschende Weise erwirkt werde. Der warnende Spruch hierüber (Paus. a. a. O.) lautete: wenn zur Zeit des Jahres wo „der berühmte Stier“ durch die Macht des Helios erwärmt würde, Phokier aus Tithorea kämen, auf dem gemeinsamen Grabe des Amphion und Zethos sühnende Gedächtniss-Spenden unter Gebet ausgössen und von diesem Grabe hinweg Erde auf der Antiope Grab nach Phokis zurükkführten, dann werde die Fruchtbarkeit des thebischen Landes damit hinweggeführt und dem phokischen zugewendet. Vor Besorgniss solcher Entwendung ward zu Theben von Staatswegen der Brauch gestiftet, jedesmal beim heliacischen Aufgange des Himmelsstieres die sorgfältigste Wacht am Grabe des Amphion zu halten, um so jede Annäherung an dasselbe unmöglich zu machen.

Dies Hervorheben des *ταῦρος κλυτός* in jenem prophetischen Spruche, ist eine bedeutungsvolle Anspielung auf den Tod der Dirke wie auf den Dionysos. Das mythologisch-symbolische Verhältniss des Dionysos zum Stier bedarf kaum der Erinnerung, es ist allseitig bekannt. Denn stierhäuptig, mit sprossenden Stierhörnern an der Schläfe, oder der Stiermaske am Hinterhaupte, wird ja der Gott gebildet, dem Stiere wird er verglichen, stierhörnig nennen ihn die Orphischen Hymnen. Mit dem Stierfuss aus dem Wasser zu kommen bitten ihn die elischen Weiber, als Stier auf dem liegenden Thyrsos stehend zeigen ihn Gemmenbilder und Münzen; ein jüngst gebornes Stierkalb wird zu Tenedos dem Dionysos geweiht, mit Kothurnen geschmükkt

und geopfert. — Auch für den kadmeischen Dionysos gilt dies. Als Stier zu erscheinen flehen die thebanischen Thyaden den Gott an; von seinem heiligen Kithairon durch Pentheus herabgebracht und an die Krippe der Rosse gefesselt, wandelt sich der schöne Jüngling in Stiergestalt um hierin seine Wunder zu beginnen.

In diesem Bezuge hatten also die Mörder der Dirke zur Vollstrekkung ihrer That, gerade dasjenige Thier ausersehen unter dessen Gestalt der Gott verehrt wurde und in dessen Wesen er sich offenbarte. Auch fiel der Mord dabei auf die Frühlingsfeier der Dionysien in den Aufgang des Himmelsstieres über Böotien. Trachten nun die Tithoreer gerade in dieser Zeit die Fruchtbarkeit enthaltende Scholle dem thebanischen Lande zu entwenden, hüten die Thebaner eben jetzt des Amphion Grab, dann erklärt sich die Ursache nur aus den Witterungsverhältnissen beim Stande des Gestirnes zur Sonne, welches vom Mythos in genaue und glükkliche Verbindung mit Theben gesetzt wird.

Der heliacische Aufgang des Stieres (*ἐπειδὰν τὸν ἐν οὐρανῷ ταῦρον ὁ ἥλιος διεξίῃ*) trifft gegen Ende des böotischen Monates Prostaterios, oder des attischen Elaphebolion, also in die Hälfte (XV) des April. Mit ihm wird aber der befruchtende Frühlingsregen über Hellas heraufgeführt; denn er trägt auf der Stirn (*ἐπὶ τοῦ βουκράνου τοῦ ταύρου*, Gem. 2) die Regengestirne selbst. Das sind die sieben Hyaden, von deren Aufgangstage Ovid sagt: „*Hyadas, Taurinae cornua frontis, Evocat. et multa terra madescit aqua*“. Diese Hyaden, Ammen des Dionysos geheissen, bilden nun im Besonderen und ganz eigentlich das Segensgestirn des Thebanischen Landes. Denn es sind Töchter der Böotia und jenes Autochthonen Hyas dessen Stamm vom Kadmos nach Phokis gedrängt war; sie heissen deshalb auch sidus Hyantis. Ueberhaupt wird die Entstehung dieses Himmelsstieres, mit dessen Stirn Zeus eigenhändig jene Hyaden verbunden hatte, an die Geschlechtssage des Kadmos selbst geknüpft. Er gehört den Agenoriden als Familiengestirn zu, ist ein Denkmal von der ganzen Auswanderung des Tyriers nach Böotien, und heisst deswegen auch Tyrius und Agenoreus. Europa die Agenoride, des Kadmos Schwester, wird von einem Stier aus dem väterlichen Hause entführt; nur sie zu finden zieht Kadmos hinweg und gelangt zuletzt in dieses Land. Denn hierher, nach Teumessos bei Theben, ist sie vom Stiere getragen; hier zeigte man noch dem Pausanias jene heilige Grotte in welcher Zeus die Braut geheim verborgen hatte.

Indem nun der Gott diesem Stiere welcher die Europa auf der Brautfahrt getragen, uranische Ehre verleihen will, versetzt er das Bild desselben in den Zodiakos an die bezeichnete Stätte zu den Hyaden. So macht er ihn zum segen-

tragenden Himmelszeichen des Landes welches er der geliebten Tochter Persephone als Hochzeitgeschenk verleiht, die nun mit der Mutter als Schutzgottheit über Theben waltete.

Physicalisch wie astrologisch ist der Sinn des mantischen Spruches also klar, seine mythologische Beziehung deutlich. Wann über Thebischem Lande der befruchtende Stier aufging, sollte man hier das Grab der Antiopekinder vor den Sendlingen hüten die vom Grabe des Erzfeindes Phokos und jener Mutter ausgingen, welche doch Urheberin des unsühnbaren Frevels am Gott und seinem Geburtslande gewesen war. Denn sie kamen nur um mittels sühnender Grabspenden die Erdscholle nach dem feindlichen Lande zu entführen an deren Verbleiben der Jahressegen des Thebischen Landes haftete. So erachtete man zu Theben die Erde des Grabes und die Manen der Antiopesöhne, als Unterpfand der Jahresfruchtbarkeit des Landes, während dem entgegengesetzt das Grab mit den Manen der Mutter, für eine Stätte galt welche diesen Segen abzog und vernichtete.

6. Grab der Heroine Dirke.

Nur als Folge einer solchen Stellung welche Dirke in der geschichtlichen Tradition wie im Dionysosculte Thebens einnimmt, kann die eminente Bedeutung angesehen werden die man ihren Reliquien beilegte. Drei Dinge waren es, den Aeusserungen des Plutarch zufolge, auf welchen zu Theben die herrschaftliche Gewalt im Staate wie der Bestand des Landes ruhten; der heilige Speer (*ἱερὸν δόρυ*) des Archonten, der Staatssiegelring (*σφραγίς*), das Grab der Dirke. Speer und Ring sind die äusserlichen Attribute mit welchen die gewählten Obrigkeiten offenkundig belehnt werden; das Grab der Dirke mit den ihm zukommenden Hierurgien jedoch, überantwortet man dem erkürten Hipparchen als Mysterium. Aus der Art und Weise in welcher dies geschah, leuchtet hervor dass man die Reliquien der Dirke als geheim zu haltendes pignus imperii betrachtete, an dessen Bestand auf seinem Orte die Erhaltung des Staates geknüpft war. Der durchgängige Glaube an solche Unterpfänder, die Erscheinung derselben in allen Staaten der hellenischen Welt, bedarf hier keiner Ausführung.

Entprechend dieser Anschauung verrieth kein Malzeichen über der Erde die Gruft; und wenn sie nur an gewissen Terrainverhältnissen erkennbar sein konnte, wusste selbst dieses Kennzeichen kein Thebanischer Bürger geschweige denn ein Fremder; einzig und allein war es den erwählten Hipparchen bekannt. Daher konnte der Thebaner Theokritos dies mit dem Zusatze versichern, dass auch die Archonten welche seiner

Zeit unter dem Spartaner Phoibidas in der Kadmeia regierten, nichts davon erfahren hätten. Schon hieraus ersieht man dass weder die von Allen gekannte und besuchte Quelle Dirke, noch irgend eine ihrer kleinen Nebenadern, zugleich auch das Grab ihrer Reliquien sein konnte.

Die Kenntniss der Gruft ward jedem Hipparchen als tiefes Geheimniss seines Amtes mitgetheilt; auch pflanzte sich dessen Mittheilung immer von einem auf den andern, und zwar nur durch persönliche Ueberlieferung weiter. Die erste Dienstleistung des neugewählten Hipparchen waren die Hierurgien auf dem Dirkegrabe; die letzte Dienstleistung bestand aus der Einweihung seines Nachfolgers in dieses Sacrum. Unbemerkbar, im Dunkel der Nacht, führt jeder seinen Amtsnachfolger zum Orte und zeigt ihm die Grabstätte. Wenn nun Beide auf derselben das herkömmliche Opfer vollzogen haben, gehen sie eben so still wieder von dannen. Damit jedoch selbst dieses nicht auffalle oder bemerkt werde, trennen sie sich, es geht jeder allein zurükk. Sie bedienen sich bei der Hierurgie nicht einmal des Feuers, damit kein Leuchten einer Flamme unberufenen Augenzeugen etwa die Stätte wie die Handlung zufällig verrathe; auch bringen sie nicht bloss feuerlose Spenden, sondern um durchaus die Kenntniss der Stätte unmöglich zu machen, verwischen sie sorgsam jede Spur des ausgerichteten Opfers bevor sie vom Grabe gehen.

Nur der Zeitpunkt dieses geheimen Todtenopfers lässt sich errathen. Als Zeit des Todes, mithin der Bestattung der Dirke, hat sich oben die Frühlingsfeier der Dionysien beim Aufgange des Stieres im Monate Prostaterios ergeben. Diesem musste also die Erwählung des neuen Hipparchen wie das Sepulcralopfer folgen. Ja wenn die Trieteris und Amphieteris einem und demselben Ereignisse galten, dann ergäbe sich dieser Feiertag im Monate Prostaterios als der Geburtstag des Gottes. Ein bildliches Zeugniss für jene Frühlingsfeier bietet auch das Farnesische Werk. Nirgends zeigt sich hier Weinlaub mit Trauben als charakterische Ausstattung an den handelnden Personen; nur mit Epheu ist alle Bekränzung angedeutet. Nicht mit Trauben sondern mit Epheu wird auch der kadmeische Gott geboren; denn Epheu umwindet die Säulen des Kadmospalastes da Semele in den Flammen verbrennt. Wohl gäben die Thebaner an dass Dionysos ihnen den Wein gebracht habe, bemerkt Pausanias (9, 25, 1), aber sie könnten keinen Beweis dafür zeigen.

So knüpfte sich an die Entstehung der kadmeischen Quelle, die Gründung der Kadmeia; an ihr desshalb schon verehrtes Gewässer, die Lustration des Dionysos; an ihren letzten Namen Dirke, die Gründung der siebenthorigen Amphionsstadt. Nur aus einem solchen innigen Hineinziehen in das Werden und Entwikkeln der Stadt,

sind die Wunderzeichen zu erklären welche die Legende von dieser Quelle ausgehen lässt; Wunderzeichen, die beweisen in welche unlösbare Theilnahme und Mitleidenschaft an den Geschikken Thebens der Glaube dieselbe gesetzt hatte. Stets erscheint Dirke ihrer Stadt als ominöse Warnerin vor hereinbrechendem Unglükk. Zweimal wird Theben erobert und zerstört — einmal von den Epigonen, zum andern Male vom grossen Alexandros — beide Male verkündet das Numen der Quelle den Thebanern durch blutigen Fluss ihres sonst krystallklaren Gewässers, die heranziehende Katastrophe und den Fall ihrer Stadt im Voraus.

7. Dirke in der Farnesischen Gruppe.

Angesichts einer Legende so vorgangsvollen und bilderreichen Inhaltes, ist es sehr wohl erklärlich wie Drama und bildende Kunst der Alten beliebten Stoff in Fülle aus ihr schöpfen mochten, wie vornehmlich die Plastik streben konnte durch ein solches, immerhin kühn gefasstes Werk als die Farnesische Gruppe, sie zu feiern. Es ist von diesem Werke schon oben bemerkt, wie dasselbe mit der Legende nach der hier gegebenen Auffassung im vollen Einklange stehe, so dass man aus ihm wohl ersehen kann welcher Ueberlieferung sein Schöpfer gefolgt ist. Auch hat es ungeachtet der mancherlei Defecte mit welchen es aufgefunden wurde, doch alles Ursprüngliche noch bewahrt was wesentlich charakterisirend für den Gedanken ist, so dass die Ergänzungen nichts hineingetragen haben was diesen berühren könnte.

Es zeigt als Stätte der Handlung und Basis der Gruppe, zuerst das Gebirge des Kithairon. Dieses ist trefflich als solches charakterisirt, rings um mit allem Wild und Gethier bevölkert welches dasselbe hegte und nährte. Man erblikkt Löwen Hirsche Rehe und Eber; Bären Luchse und Schildkröten mit Adlern Eulen und Schlangen gesellt, theils in Hölen theils im Freien lebend, jedes Thier nach seiner eigenen Weise sich nährend. Auch als sagenhaft berühmter Weideplatz für die Heerden seiner Umwohner, ist es durch die Ziegen und Stiere bezeichnet welche von Raubthieren des Waldes überfallen werden. (Vgl. die angeschlossene Bildtafel.) Das ist in Wahrheit der Kithairon welchen der Chor bei Euripides (Phön. 810) preist „Kithairon, voll heiliger dunkeler Haine! Höhen vom Wilde umwimmelt, der Jägerin Artemis Wonne“, oder an den Antigone sich erinnernd (v. 1750) sagt dass sie von der thebischen Nebris umhüllt, ehemals auch im heiligen Chorreigen Semeles oben getanzt habe.

Auf diesem seinem eigenen Grund und Boden ruhend, sitzt Kithairon selbst,

menschlich persönlich als bartloser Jüngling gestaltet. Der symbolische Schmukk mit welchem er jetzt ausgerüstet erscheint, deutet an dass die heilige trieterische Festzeit des Dionysos (Eur. Bacch. 123 *συνῇσαν τριετηρίδων)* gekommen sei; er trägt Dionysische Kothurne an den Füssen, seine Brust ist mit dem Kranzgewinde von Blättern und Trauben des Epheu umhangen, die Stirn mit Fichtenzweigen umkränzt, die Bakchische Nebris dekkt seine Schultern. Jene an den Baumstamm gelehnte Leier deutet auf den Amphion hin, zu dessen Füssen sie liegt; Syrinx und Hund gehen auf den Zethos, als bekannten *βουκόλος*. Doch mit dem Ausdrukke des Erschrekkens blikkt nicht blos Kithairon auf die That grauenvoller Entheiligung zu deren Zeugen er plötzlich gemacht wird, auch der genius loci, der gewaltige Schlangendämon derselben Stätte, entweicht vor Abscheu aus seinem Baumsitze.

Die mächtigste Gestalt der ganzen Gruppe, die überfallene Heroine Dirke, welche eben die Fesslung an den Stier erleidet, ist bestimmt als bakchische Priesterin und Kanephore ihres Gottes gezeichnet. Denn wenn gleich der Obertheil ihres Körpers eine spätere Wiederherstellung ist, konnte derselbe nicht sinngetreuer ergänzt werden; der untere Theil des Leibes, mit allem was um ihn am Boden, ist ursprünglicher Bestand. Auch sie hat als Feierkleid die Nebris umgeworfen; aber die festliche Umkränzung der Brust, das Gewinde der Epheuranken, liegt zerrissen neben ihr; neben ihr ebenso der Thyrsos geknikkt am Boden. Es verräth dieses wie der wilde Zethos sie ergriffen und mit der Widerstrebenden erst gerungen habe, bevor er die Bande ihr in das bakchisch gelöste Haar schlingen konnte; denn so wird sie nach allen Sagen an den Stier gefesselt dessen Stirn Amphion hierzu darbietet. Dirke hat sich am Boden neben dem mystischen Korbe niedergeworfen den sie trug, als solle ihr das heiligste Geräth Schutz gewähren. Verzweiflungsvoll abwehrend strekkt sie die eine Hand gegen das wüthende Thier, während die andere flehentlich das Knie des Amphion zu umfassen trachtet. Doch umsonst! Sie fällt der grausamen Antiope zum Opfer welche, stolz bei Seite stehend, als triumphirender Zeuge der Rachethat zuschaut die ihre Söhne an der gehassten Gegnerin vollstrekken.

Nach so eingreifender Bedeutung welche der Antiope in der ganzen Legende zugestanden wird, ist ihre Gegenwart bei diesem Vorgange bestimmt zu erwarten. Man wird schwerlich dem Urtheile von O. Müller beipflichten können welches ihre Gestalt in der Gruppe Farnese ungehörig nennt und als eine Ueberladung bezeichnet. Dass die Gestalt in derselben ursprünglich vorhanden war, nicht aber erst spätere antike oder gar moderne Zuthat sei, bezeugt der ursprüngliche Zustand des Werkes. Der untere Theil der Antiope hat sich bis über die Höhe

der Füsse deswegen erhalten, weil er mit der Basis aus einem und demselben Blokke gearbeitet ist aus welchem ursprünglich das ganze Werk bestanden haben sollte.

8. Die Quelle Dirke nach dem Untergange Thebens.

Seit mehr denn anderthalb tausend Jahren, mit der Heroenwelt der Alten, ist auch die Verehrung des Grabes und Quelles der Dirke gefallen, ihre Legende auf der Stätte nach und nach verschollen; aber der Gedächtnisszeuge ihres Todes, das Wasserhaus ihres Numen, hat sich bis heute erhalten. Die Quelle, jetzt *τοῦ κατῆ ἡ βρύσις* genannt, sprudelt noch aus ihrer verfallenen korykäischen Grotte, sie strömt noch im alten Bette auf der Westseite an den ehemaligen Mauern des Amphion hin. Auch die Quelle des Ares ergiesst sich aus der Felsennische im alten Sekos des Drachen, gerade noch so in das Bett der vorüberfliessenden Dirke, wie zu jener Zeit als Menoikeus auf der Mauer über ihr sich freiwillig den Tod gab und verscheidend in das Hieron des Ares hinabstürzte. Die Wiedererkennung und zweifellose Sicherung beider Quellen auf Ort und Stelle, gehört zu einem der vielen Verdienste des leider zu früh geschiedenen Ulrichs. Jedoch obwohl er die eigentliche Quellenader des Dirkebaches aus einer Grotte fliessend fand, hat er die Quelle weder als Kadmosfuss, noch ihre Höle als die Korykäische erkannt. Vielleicht weil er die abseitsliegende Sage ihrer Entstehung übersah, vielleicht weil er den irrthümlichen Angaben folgte welche die Quelle erst mit dem Tode und aus dem Blute der Dirke entstehen lassen.

Gleich der Fülle, hat die Quelle auch die substantielle Beschaffenheit ihres Wassers alle Zeiten hindurch bewahrt. Wie dasselbe bei der heutigen Bevölkerung für das gesnndeste und herrlichste Trinkwasser der ganzen Umgegend gilt, welches man selbst bis Negropont hin verführte, wird es schon vom Aeschylos (Sept. 307) als *εὐτραφέστατων πωμάτων* unter allen Quellen gepriesen die nur Poseidon und der Thetis Kinder hervorgebracht. Apollonios (Philostr. vit. Apoll. 3, 17) konnte ihm bloss jene wunderbare Badequelle zur Seite stellen welche er bei den Indern fand.

Das Wasser der Dirke sollte Theben zur Stadt der schönsten Frauen machen; und in der That hat auch keine Stadt der alten Hellas eine solche Reihe gefeierter Heroinen in ihrer Sage aufzuweisen als Theben, von Harmonia an bis zur Ismene. Seinem Genusse, dem stärkenden Bade darin, schrieb man noch im Mittelalter den majestätischen Wuchs, das herrlich gepflegte Haar, die klare Hautfarbe der Thebanerinnen zu (Nicetas Choniata de Manuel. Comn. II p. 99, 19). Gerühmt wird von ihm wie vom Wasser des Ismenos die vorzügliche Eigenschaft Linnengewebe blen-

dend hell zu bleichen, in bunten Stoffen aber die Farben zu klären. Theben war bekannt im Alterthume durch seine Wirkereien; vor allen bötischen Frauen hatten die Thebanerinnen den Ruf prachtvolle Gewebe zu wirken wie zu färben, und ihre Byssosgewande weben sich die Thyaden selbst. Bei Euripides (Bacch. 107. 466) ziehen diese Frauen, Agaue an ihrer Spitze, vom Webestuhl hinweg nach dem Kithairon. ja die drei Töchter des Minyas welche von ihrer Webearbeit nicht scheiden und sich den Mainadenchören nicht gesellen wollen, straft der Gott mitten in der Arbeit. Noch Nonnus und die Ueberlieferungen der Tzetzes preisen den Fleiss der Spinnerinnen in den Parthenones der Thebanischen Häuser. Zarte Linnenstoffe (ὀθόνας) aus dem weichen und glänzenden bötischen Flachse, werden Theben eigenthümlich genannt; auch seidene Zeuge, zu denen man die Seide wohl am Orte selbst gewann. Es mochte dieses Manufact schon frühe einen gesuchten Handelsartikel, Theben den Messplatz dafür bilden, die Kunst selbst aber eine sidonische Erbschaft sein welche mit Ansiedlung der Kadmeer von Phönike herübergetragen war. Auch die sidonische Colonie **Malta** blieb als Werkstätte der Linnenweberei ausgezeichnet. Doch nicht bloss im Alterthume bestand der Ruf thebanischer Wirkereien und Linnenbleichen an den Ufern der Dirke, es hat sich die Kunst der Ergane hier unter allem Wechsel des Geschikkes der Stadt bis tief in das Mittelalter hineingetragen. Die mit Gold gewirkten Stoffe, unter denen auch Sammt (ξάμητος), waren schon von den römischen Kaisern Pertinax, Aurelian und ihren Nachfolgern gesucht; sie sind eine beliebte Waare in der griechischen Kaiserzeit geblieben. Manuel Komnenos und König Roger von Sicilien führen aus der Siebenthorstadt solche Stoffe aus; Roger soll von da sogar Werkmeister nach Sicilien übersiedelt haben. Heute ist freilich auch von diesem Gewerbfleisse keine Spur mehr auf der Stätte vorhanden; Reste von Plantagen hochalter Maulbeerbäume verrathen nur dass hier einst Seidenzucht im Betriebe war.

Wohl ist von der einstigen Herrlichkeit dort nur die ewig lebende Tochter des Acheloos allein übrig, die vor wie nach den Segen ihres köstlichen Wassers unverändert aus dem Busen der thebanischen Erde heraufsendet und so die Mythen überlebt welche einst auf ihr ruhten. Doch giebt es eine Stätte in unserm Vaterlande auf welcher ein erlauchter Monarch, unter der Fülle von Kunstschöpfungen die sein beständig dem Edelschönen zugewendeter Sinn entstehen hiess, auch jüngst die Erinnerung an die verklungene Dirkesage lebendig wieder erneuert hat. Das ist die Gartenflur oben bei Sanssouci mit jener anmuthigen Kunstquelle, einer Tochter der Havel, welche König Friedrich Wilhelm IV durch die farnesische Gruppe der Dirke zu bezeichnen befahl.

Die Ziffern der Noten entsprechen den §§ des Textes.

Im Pseudo-Plutarch. de Flum. 2. ist die Dirke mit dem Ismenos verwechselt, der vorher nicht Kadmosfuss sondern Ladon hiess; Paus. 9, 10, 5. Dionys. Perieg. 416. Da hier an der Stätte nun keine andere Quelle als Dirke vorhanden ist, bleibt nur diese für die Kadmosfuss-Quelle übrig.

1) Noch eine Quelle Dirke bei Pharai im Peloponnes. Strab. 8. 388. Ueber die Stiftungslegende der Kadmeia Paus. 9, 12, 2; 17, 3; 19, 4; 25, 3. Schol. Eurip. Phoen. 101. 114. 657. 660. Schol. Aeschyl. Sept. 105. Schol. Hom. Il. 2, 494. Etym. M. 450, 41. Hyg. F. 6. 7. Plutarch. de Gen. Socrat. 51 u. Syll. 17. Am sichersten Apollod. 3, 5, 5 u. Hellanikos beim Schol. Hom. Il. 2, 494. Nach Plutarch. De Flumin. 2, 1 und Nonn. 5, 4 opfert Kadmos an der Dirke die Kuh *δρακοντοβότῳ παρὰ Δίρκῃ Δελφίδα βοῦν ἱέρευσε.* Der Athena-Onka, Aeschyl. Sept. 164 u. Schol. wird sie auch Schol. ad 486 geopfert; deren Hieron, v. 164, *πρὸ ἑπταπύλου πόλεως.* Ovid. Met. 3, 25, wo auch dem Zeus das Opfer gelten sollte.

Der Name *Κάδμου-ποῦς* kann nicht aus den Fingern gesogen sein. Hätte die Quelle nicht so geheissen (Pseudo-Plutarch a. a. O.), wäre sie ja bis zur Benennung Dirke namenlos gewesen, was ganz unmöglich. Mit dem Ismenos kann sie auch nicht verwechselt werden. Nur Kadmos war ihr Urheber, denn ausser der Aresquelle welche bereits da war, läugnet die Sage hier anderes Wasser vor Kadmos. Euripides gebraucht in den Bakchen den Namen Dirke stets anticipando, daher lässt er auch (Phoen. 931 flgd.) den Teiresias sagen *θαλάμας οὗ Δράκων ὁ γηγενὴς ἐγένετο Δίρκης ναμάτων ἐπίσκοπος.* Nach ihrem Ursprunge floss Dirke vor der Aresquelle vorbei und nahm, wie noch heute, deren Wasser in ihr Bett auf. Heilige Quelle und Drachenwächter des Ares, Paus. 9, 10, 5.

Von des Kadmos heiliger Frohnezeit Etym. M. 593, 27. Phot. Suid. *Καδμεία νίκη.* Eurip. Phoen. 934. Eustath. Hom. Il. 4, 407 *Κάδμον, ὃς ἀνελὼν φασι τὸν Ἀρείαν κρήνην τηροῦντα δράκοντα ἐθήτευσεν Ἄρει ὀκτὼ ἔτη.*

2) Wenn schon der neugeborne Dionysos in der Quelle die Lustration empfängt, konnte sie noch nicht Dirke heissen, viel weniger erst aus dem Leichname dieser Heroine entstanden sein. Deswegen irren auch alle die Ueberlieferungen welche das letztere Ereigniss für die Ursache ihrer Entstehung angeben; sie hätten vielmehr sagen müssen dass sie bloss den Namen Dirke erst mit dem Tode dieser Heroine empfangen habe, wie Pausanias 9, 25, 3 ganz richtig bemerkt *διαβάντων δὲ ποταμὸν καλούμενον ἀπὸ γυναικὸς τῆς Λύκου Δίρκην.*

Dirke, nicht Ismenos als Lustralwasser und Nähramme des Dionysos, Stat. Theb. 9, 342; 434; 439. Nec te admonet altrix Unda, tuasque manus, iam pridem oblite parentum Liber? Den Liber als alumnus der Dirce meint auch Stat. Sylv. 1, 4, 21. Wenn Statius bei den Bakchischen Sacra so oft die Dirke mit dem Ismenos verwechselt und auch Theb. 9, 478 die Trieteris mit letzterem zusammenbringt, widerspricht das den älteren Sagen. Der Ismenos hiess ursprünglich Ladon u. war dem Apollon geweiht, auch diente sein Wasser zum Lustralwasser in den Vermählungen. Die Anspielung Theb. 9, 434 kann ebenfalls nur auf die Quelle Dirke gehen. Dem Verbote der Trieteris worauf der Chor in Euripides Bacch. 500 hindeutet, entspricht Nonn. 46, 25 *ἀλλὰ σὺν ὑμετέροις Σατύροις καὶ θιάσοι Βάκχαις Δίρκης λεῖπε ῥέεθρα.* Dass die Chöre *ἐκ γυναικῶν Βακχῶν* bestehen, sagt schon die Hypothesis zum Drama. — *Δρακοντοβότος, ἐχιδνόκομος* nennt sie Nonnus 5, 4. 8, 239.

Ein Holz fällt mit Geburt des Semelesohnes zugleich vom Himmel, wird vom Polydoros mit Erz geschmükkt und *Διόνυσος Καδμεῖος* genannt. Dieses Gebilde halte ich für das Idol des Kadmeischen Dionysos, während der Semelesohn nur dieser Kadmeische Dionysos selbst sein kann. Paus. 9, 12, 3.

3) Steph. Byz. Εὔτρησις, wo früher ein Orakel des Apollon (Eutresites) bestand. Strab. 9, 411.

Die Sagen weichen vielfach in der ganzen Erzählung von einander ab, Pausanias u. Hygin allein berühren ausdrükklich das Verhältniss der Dirke zu Dionysos. Nach Einigen Paus. 9, 17, 4. (Suid. Ἀντιόπη. Malalas II, p. 47, 12, Tzetz. schol. Il. p. 133, 13, Schol. Eurip. Phoen. 102) hatte Dirke die Antiope zu derselben Todesart bestimmt welche sie nun erleiden musste; allein die Söhne, von den Hirten der Dirke selbst erzogen (Schol. Eurip. Phoen. 102), erkennen die Mutter, lösen sie von dem Stier an dessen Hörnern brennende Fakkeln angebunden waren (πήξασα δᾷδα. Malalas) und bereiten den gleichen Tod der Dirke. Euripides in seiner Antiope (Fr. 222. Nauck.) erwähnte des Fesselns und Schleifens der Dirke. Hygin. F. 8. Lactant. Stat. Achill. 1, 12.

4) Dirke geht als Bacche nach dem Kithairon und wird als solche ergriffen bei Hygin. F. 8 in eundem locum per bacchationem Liberi illuc delata est. Stat. Theb. 3, 204. Hygin. F. 7: ex cuius corpore fons est natus, qui Dircaeus est appellatus. Lactant. Stat. Achill. 1, 12 in fontem mutata est. Mythographus I, F. 97: Dircaeus vero Amphion a Dirce fonte appellatus, quia matrem eius (?) Dii in fontem mutaverunt. Mythogr. II, F. 74 de cuius sanguine natus est fons. Nach den besseren Zeugnissen bestand die Quelle schon, die Sterbende ward nur hineingeworfen. Apollod. 3, 5, 5 τὴν δὲ Δίρκην θανοῦσαν ῥίπτουσιν εἰς κρήνην τὴν ἀπ' ἐκείνης καλουμένην Δίρκην. Nach Lactant. Stat. Theb. 4, 74 von dem Leichnam der Dirke cuius corpus iuxta eum, quo taurus traxit inventum esse, inde nomen accepit. Bei Malalas II, p. 48, 13 fand der dürstende Stier die Quelle und warf trinkend den Körper vom zerrissenen Seil daneben. Auch nach Lact. Stat. Theb. 4, 74 ist der Körper bei der Quelle gefunden. Joann. Antiochenus bei Tzetz. Schol. Il. p. 133, 20 lässt die Dirke nach ihrer Schleifung in die Quelle stürzen und diese den Namen davon empfangen. — Die Heiligkeit der Quelle Dirke Senec. Herc. Fur. 916 nobilis Dirce aquae. Phoen. 124 et Cadmi nemus —, sacra quo Dirce latet Supplex adoras.

5) Der Himmelsstier bei Serv. V. G. 1, 138 verni temporis significatio. Ovid. Fast. 6, 712, Agenoreus. Martial. Epigr. 10, 51, Tyrius. — Hygin. Poet. Astron. 2, 21 Hyades .. Hyantis et Boeotiae sunt filiae. Athen. 489—491. Den Namen vom Regen Cic. de nat. Deor. 2, 43. Vergl. Aen. 1, 748 pluvias Hyadas. Ovid. Fast. 6, 197. Ders. 5, 165 Ora micant Tauri septem radiantia flammis, Navita quas Hyadas Graius ab imbre vocat. Pars Bacchum nutrisse putat. Ders. 5, 734 Sidus Hyantis. Etym. M. 774, 1 Ὑάδες, u. 775, 2 Ὕης wo Kleidemos diesen Beinamen des Dionysos daher erklärt dass derselbe zu der Zeit Regen giebt wann seine Opferfeier einfällt; ὁ δὲ Φερεκύδης τὴν Σεμέλην Ὕην λέγεσθαι, καὶ τὰς τοῦ Διονύσου τροφοὺς Ὑάδας .., ἢ ὅτι ὕει ὁ θεὸς ἐπὶ τὴν γέννησιν αὐτοῦ. — Steph. Byz. Τευμησσός. Paus. 9, 19, 1. 9, 39, 3. Etym. M. 755, 50. Vgl. Unger, Parad. Theb. 157.

Ein Heiligthum der Europa als Demeter, kennt Pausanias zu Lebadeia. Nach Euphorion beim Schol. Eurip. Phoen. 682 u. Schol. 687, giebt Zeus der Persephone Theben an ihren Anakalypteria, ihr und Demeter zur heiligen Wohnstatt. Die ganze Legende weist unverkennbar darauf hin dass mit der Kadmeischen Einwandrung die Sacra der Demeter, wenn nicht gestiftet, doch wenigstens nach ihrer thesmophorischen Seite hin erst fest begründet wurden. So erklärt sich denn auch der Grund weshalb man die Wohnung, ἀρχαῖον οἶκον des Kadmos (Paus. 9, 12, 3. 9, 16, 3), zum Tempel der Demeter als Thesmophoros und Schutzgottheit des Staates einrichtete. Als Schutzgottheit verkündete sie den glänzenden Sieg bei Leuktra durch freudiges, den Untergang des Staates unter Alexandros durch trauriges Omen. Daher die leuktrischen Schilde in ihrem Tempel. Tektonik d. Hell. IV, S. 196.

Den Legenden in welchen Physicalisches einspielt wie bei dieser, liegen überall zuverlässige Angaben örtlicher Verhältnisse zu Grunde. In der ganzen Sage blikkt der Aberglaube an den Witterungszauber hindurch, welcher bei den Alten eine so grosse Rolle spielt. Glaubten die Phokier

mit Erde vom Grabe des Thebanischen Stadtgründers den Bodensegen von da hinweg in ihr Land zu ziehen, mag die physicalische Thatsache dass der mächtige Gebirgszug des Parnassos die Wetterscheide zwischen beiden Landen bildet, den Aberglauben veranlasst haben man könne durch jene Entführung der Scholle die Frühlingsregen von Theben ab und nach Phokis lenken.

6) Plutarch. de Gen. Socrat. 5, 30. Der Geburtstag des Dionysos zu Theben gefeiert, Stat. Theb. 2, 71 flgg., wobei auch der Kithairon genannt ist. Nach Orph. Hymn. 44: *ἀνὰ τριετηρίδας ὥρας, ἡνίκα σοῦ Βάκχου γονίμην ὠδῖνα τελῶσιν.* l. c. 47, 52. Trieterisch, weil der Gott die Zwischenzeit im Hades schlummern und dann erst *τὸν τριετῆ πάλι κῶμον ἐγείρῃ* und dem Hymnengesange mit den schöngegürteten Ammen als *χλοόκαρπος* u. *κερασφόρος* folgen sollte, l. c. 53. Doch wird Hymn. 53 der Gott auch *ἀμφιετής*, Hymn. 52 das Fest *ἀμφιέτηρος* genannt.

Nach Ptolemaios ist der Stier XV April in der Sonne.

Wenn mit der Amphieteris zugleich Semele gefeiert wird, stimmt das zu Pausanias 9, 16, 4 von der jährlichen Oeffnung des Heiligthumes der Semele, einmal an bestimmten Tagen. Diod. 17, 10. Aelian. V. h. 12, 57. Senec. Oed. 271: Bis turbatam sanguine Dircen. — Stat. Theb. 4, 374 beim Einfalle d. Argeier Tyrios sudasse lares et sanguine Dircen Irriguam. Vgl. 1, 38. Lactant. p. 182. C: Dirce et fons Thebanorum. Utrumqne monstravit, ut Vergilius Aeraque sudant nec puteis manare cruor cessavit. — Schol. Hom. Il. 16, 459.

Unter den beiden Darstellungen welche in der Archäologischen Zeitung, Denkm. u. Forsch. No. 45 1852, T. XLXVII u. XLXVIII als „Dirke's Bestrafung" publicirt sind möchte T. XLXVII am klarsten sein, wenn ihr gleich alles Charakeristische fehlt was Dirke als Bakche kennbar macht. Die nicht „durchans verständliche Stellung" welche der Erklärer in ihrer Gestalt erblikkt, scheint indessen deutlich genug. Sie ist bereits gefesselt; Amphion und Zethos sind eben noch beschäftigt die Bande an der Stirn des unruhigen Thieres festzuschürzen das, kaum noch haltbar, schon das Weib mit sich schleift. Daher ihre liegende Stellung welche den Beginn des *ἄγμα* bezeichnet. Aber nicht ins Haar sind ihr die Strikke geschlungen, sondern um die Arme und Handwurzeln. Für solche, nicht für „Armringe" möchten die als Strikke gezeichneten Banden zu halten sein. — Hinsichtlich der Festkränzung der Thebischen Thyaden, erwähnt Euripides in den Bakchen fortwährend nur des Epheu.

8) Ueber das Lokal Thebens Ulrichs, Reisen und Forsch. Th. II. — Die Webearbeiten in Theben Eurip. Bacch. 106. 1141. Byssinos-Gewande tragen die Bacchen (Eurip. Bacch. 749). Auch Antigone hat einen *βύσσινον πέπλον*, Aeschyl. Sept. 1039. Schol. Aelian. V. H. 3, 42. Nonnus 45, 48. Vgl. Unger Parad. Theb. p. 199—203. Tyrische Leinwand auf Malta, Diod. 5, 12.

C. BOETTICHER.

CHRONIK DER GESELLSCHAFT.

Am Gedächtnisstag WINCKELMANN's fühlt unsere, seinem Vorbild nachstrebende archäologische Gesellschaft, zu einem Rückblick auf die Leistungen des vergangenen Jahrs sich verpflichtet. Das Zeugniss, manchen, wenn auch noch so bescheidenen, Beitrag zur archäologischen Forschung hervorgerufen zu haben, wird man bei Einsicht ihrer im „Archäologischen Anzeiger" gedruckten Sitzungsberichte und des nächstens vollendeten zweiundzwanzigsten Jahrgangs der unter ihrer Mitwirkung erscheinenden „Archäologischen Zeitung"*) ihr nicht versagen mögen.

Die Gesellschaft besteht dermalen aus einundfünfzig Mitgliedern, den Herren *Abeken*, *Adler*, *F. Ascherson*, *Bartels*, *Bötticher*, *Brandis*, *Dankberg*, *Degenkolb*, *J. Dielitz*, *Dirksen*, *Droysen*, *Eichler*, *Erbkam*, *von Farenheid*, *J. Friedländer*, *Friederichs*, *von Gansauge* Exc., *Gerhard*, *H. Grimm*, *Gruppe*, *Häcker*, *Hassel*, *Haupt*, *Hercher*, *Hübner*, *H. Jordan*, *Kirchhoff*, *Koner*, Baron *von Korff*, *G. Krüger*, *Lepsius*, *Lohde*, *K. Meyer*, *Mommsen*, *Müllenhoff*, *von Olfers* Exc., *M. Pinder*, *F. Ranke*, *von Rauch*, *Remy*, *W. Ribbeck*, *Schnaase*, *Strack*, *Stüler*, *Trendelenburg*, *Waagen*, *Wiese*, *H. Wittich*, *G. Wolff*, *Zahn*, wie auch den neu hinzugetretenen Herren *Ed. Pinder* und *Zurstrassen*; ausgeschieden wegen Ortsveränderung sind die Herren *Brugsch*, *Helbig*, *Lorenzen* und *Riese*. Den Vorsitz führten die Herren *Gerhard*, *Bötticher* und *Friederichs*; die ökonomische Verwaltung ward von Herrn *G. Wolff* geleitet.

Berlin zum 9. December 1864. E. G.

---

*) „Denkmäler, Forschungen und Berichte als Fortsetzung der Archäologischen Zeitung herausgegeben von *Eduard Gerhard*, Generalsecretair des archäologischen Instituts zu Rom." Unter diesem Titel erscheint diese, in ergänzendem Wechselbezug zu den Werken des römischen Instituts gegründete, Zeitschrift fortwährend, in der bekannten Sonderung der „Denkmäler und Forschungen" vom „Archäologischen Anzeiger", mit der Beigabe von jährlich zwölf auserlesenen Denkmälertafeln, im Verlag von G. Reimer zu Berlin. Die oben erwähnten Sitzungsberichte sind im archäologischen Anzeiger von 1863 S. 130 ff. 1864 S. 198 ff. 227 ff. 241 ff. 257 ff. 276 ff. abgedruckt.

Berlin, Druck von Gebr. Unger (C. Unger), Königl. Hofbuchdrucker.

ZU DEN PARTHENON-SCULPTUREN.

Bötticher hat in seinem umfänglichen Katalog des Berliner neuen Museums auch den Sculpturresten vom Parthenon eine eingehende Behandlung gewidmet [1]). Manche seiner bisher nur bruchstückweise mitgetheilten Ansichten erhalten durch diese zusammenhängende Darstellung helleres Licht; ich hebe nur seine Annahme eines doppelten Festzuges an den Panathenäen, zu Anfang und am Ende des Festes, sowie die Zerlegung des Parthenonfrieses in eine bloſse Aneinanderreihung von lauter einzelnen, örtlich wie zeitlich geschiedenen Episoden hervor. Ob diese Meinungen und Deutungen Anderen annehmbarer erscheinen als mir, weiss ich nicht; da wir aber wohl noch einmal eine mit den Belegen ausgestattete Darlegung von Bötticher erhoffen dürfen, so ziehe ich es vor, den Streit über diese Fragen einstweilen ruhen zu lassen. Für jetzt ist es nur meine Absicht, ein paar Punkte zu besprechen, bei denen es nicht sowohl auf Abwägung oder Combination von Zeugnissen ankommt, sondern bloſs auf Feststellung dessen, was in den Bildwerken selbst noch erkennbar ist. Denn je weniger es mir begreiflich ist, wie in dergleichen Fragen eine Meinungsverschiedenheit obwalten kann, desto erwünschter wird es sein, wenn die Mitforscher, sei es angesichts der Originale, sei es mit Hilfe zuverlässiger Abgüsse, sich selbst ein Urtheil bilden. Es sind zum Theil Punkte von entscheidender Wichtigkeit für die Erklärung, und eben deshalb möchte ich versuchen vorzubeugen, dass eine meines Erachtens falsche Angabe über die monumentale Tradition die ohnehin schon so schwierige und verwickelte Erklärung jener Bildwerke noch weiter verwirre. Dies ist aber um so eher möglich, da ein Katalog in viele Hände gelangt und seine zuversichtlichen Behauptungen, durch die Auctorität eines bedeutenden Namens gestützt, Manchem imponieren möchten. Deshalb auch hier *νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν, ἄρθρα ταῦτα τᾶν φρενῶν.*

[1]) Königliche Museen. Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke von Carl Bötticher (Berlin 1871) S. 80 ff. 188—248.

Zunächst kommt der **Ostfries** in Betracht, wobei ich die Figurenbezifferung meines „Parthenon" (Taf. XIV) anwende. Die Frage, ob in den sitzenden Gestalten der Mitte Götter zu erkennen seien oder nicht, wird ihre sicherste, weil ganz authentische Lösung erhalten haben, wenn wirklich, wie ich im Jahre 1865 in den *nuove memorie dell' instituto* S. 183 ff. nachzuweisen gesucht habe, in den beiden **Figuren 28 und 42** Flügelgestalten vorliegen. Hinsichtlich der ersteren leugnet dies Bötticher entschieden (S. 204 f.), über die zweite gibt er die kurze Auskunft, dass der Abguss, in dem allein dieser Theil der Gruppe erhalten ist, „hoffentlich bald an seiner Stelle eingereiht sein wird." Es ist gewiss bei der ungewöhnlichen Wichtigkeit für die ganze Frieserklärung auffallend, dass während ganzer sechs Jahre sich keine Gelegenheit geboten hat, diesen Abguss um wenige Franken für das Museum zu erwerben; ja wenn Müller (kl. Schriften II, 558) Recht hat, brauchte man sich nicht einmal nach Paris zu wenden, sondern konnte ein Exemplar in Berlin selbst im Akademiegebäude finden. Nun wie dem auch sei, Bötticher hat den Abguss nicht gesehen; er nimmt aus meiner nach einer Photographie gemachten Abbildung desselben den darin von mir nachgewiesenen Sonnenschirm als unverfänglich, ja als erwünschtes Zeugnis für menschliche Wesen an, wird aber plötzlich skeptisch, wo es an die Flügel geht (S. 207): „Neuerdings [das heisst 1831, wo Müllers Aufsatz erschien] hat man zwar an seinen beiden Schultern Flügel **wahrzunehmen geglaubt**, was natürlich die Annahme eines Eros, mithin auch einer Aphrodite in dem Weibe bestärken müsste, **doch bleibt das hypothetisch**. Denn abgesehen davon, dass Carrey keine Fittige gezeichnet hat, so lässt auch, nach dem menschlichen Modelle bemessen, die beinahe ganz ins Profil gewendete Stellung des Knaben in seiner Verbindung mit dem Körper des Weibes, namentlich mit der Lage von ihrem linken Arme, keine Möglichkeit der Beflügelung zu." Hat Carrey denn den Sonnenschirm ge-

sehen, den doch Bötticher ruhig acceptiert? Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig; die Möglichkeit der Beflügelung wird auch durch die Abbildung genügend erwiesen. Ist es aber überhaupt sachgemäfs, ein von Anderen (und eine so ganz verächtliche Auctorität sollte doch K. O. Müller für den Verfasser der seinem Andenken gewidmeten „Tektonik" nicht sein!) bezeugtes und durch Abbildung belegtes Factum einfach für hypothetisch zu erklären, wo eine Nachprüfung und Constatierung keinerlei Schwierigkeit bot? Ich bezeuge hiermit nochmals, sowohl auf die Abgüsse hin, welche unser Tübinger Kabinet und die Stuttgarter Sammlung besitzt, wie auf Grund des Bonner Abgusses, nach dem die Abbildung in den *nuove memorie* Taf. 8 gemacht worden ist, dass die Flügel vorhanden sind, ebenso sicher wie der Sonnenschirm, und dass, um mit Bötticher zu reden (S. 203), „keine Dialektik" sie „hinweg zu definiren vermag". Auch den Ausweg, die unbequemen Flügel als Zusatz eines Restaurators fortzuschaffen, hoffe ich in dem früheren Aufsatze versperrt zu haben. Möge also jeder, der in der Lage ist einen Abguss zu betrachten, selbst prüfen, hier wie auch bei der anderen Figur 28, über welche Bötticher S. 204 bemerkt: „Stuart, welcher das Original noch in besserer Erhaltung sah, hat eben so wenig einen Flügel gezeichnet als das Relief einen bezeugt: denn der vermeinte Flügel ist nichts anderes als das mit dem linken Arme gelüpfte Gewand, es ist nicht die leiseste Spur der Angabe von Gefieder auf ihm vorhanden." Das klingt freilich sehr apodiktisch, macht aber doch nur so lange Eindruck, bis man das Monument selbst oder einen scharfen Abguss — ein solcher steht vor mir — zu Rathe zieht. Hier ist der regelmäfsig gerundete Umriss des Flügels, sein etwas erhöhter, wenn auch ein wenig zerstofsener Rand, die vollständige Faltenlosigkeit des angeblichen Gewandes, welche ebenso seltsam sein würde wie die Biegung desselben über der Hand — dies alles ist so klar und deutlich, dass kein Unbefangener es verkennen kann; ganz abgesehen von der dem Phidias zugemutheten Aermlichkeit, das gleiche Motiv zweimal unmittelbar neben einander anzubringen. Der Flügel dieser Nike ist genau ebenso gebildet wie die vorhin besprochenen des Eros Fig. 42; auch diesem fehlt jede plastische Andeutung des Gefieders, welches, wenn mich mein Gedächtniss nicht teuscht, ebenso wenig auf der Flügelgestalt der Nordmetope XXV erscheint *). Was soll denn überhaupt darin für eine Schwierigkeit liegen? Um nur eine Analogie aus nächster Nähe zu berühren, so genügt ein Blick auf die Abgüsse oder auf die Tafeln in Kekulés Schrift über die Balustradenreliefs vom Tempel der Athena-Nike, um zu zeigen, dass neben plastisch ausgeführten Federn einiger Flügel andere ganz glatt gelassen und genau ebenso gebildet sind wie die Flügel am Parthenonfriese; mag man nun eine Ergänzung durch Malerei für wahrscheinlich halten, wie es meistens geschieht und auch ich es thue, oder mag man dies mit Bötticher abweisen. Wie aber steht es mit Stuart, welcher das Original ja noch in besserer Erhaltung gesehen haben soll? Dies ist jedenfalls unerweislich, für unseren Fall aber auch ganz gleichgiltig, da Stuarts Tafel den Umriss des Flügels wenn auch ein wenig verzogen, so doch ganz deutlich angiebt; besser, ja vollkommen genau erscheint der Flügel in der musterhaften Copie Corboulds in den *Ancient Marbles* VIII Taf. 2 wiedergegeben. Sollte etwa der Berliner Abguss an dieser Stelle schadhaft sein? Von den Reiterreliefs bemerkt ja Bötticher selbst (Philol. Suppl. III, 445), sie seien „eben nicht lobenswerth geformt." Dann muss ich *ab ectypo male formato ad ectypum melius formandum*, wie ein solches mir vor Augen steht, oder lieber noch *ad ipsum archetypum* appellieren; hie- ist kein Zweifel möglich.

Noch eine Figur jener Gruppe muss ich besprechen, obschon ungern, da hier Bötticher ganz allein steht und selbst solche, welche ihm sonst beir stimmen, wie Bergau, sich gegen die offenkundige Thatsache nicht haben verschliefsen können (Philol. XV, 202 ff.). Ich meine die Figur 26 des Ost-

*) „Ob die Flügelgestalt No. 181 überhaupt zu diesen Sculpturen gehört, bleibt fraglich" sagt Bötticher S. 80. Ob auch für diejenigen, welche Labordes Bericht in der *revue archéologique* II, 16 f. kennen, möchte ich doch bezweifeln; vgl. auch meinen Parthenon Taf. IV und S. 139. — Auch die Flügel in Nordmetope XXXI scheinen ohne Andeutung von Gefieder zu sein.

frieses, in welcher wir anderen meistens Demeter mit der Fackel erkennen, Bötticher dagegen einen bärtigen Rhabdonomos mit einem Bündel Ruthen oder Stäbe. Bekanntlich hat Stuarts Zeichnung hierzu Anlass gegeben. „Bei der Zuverlässigkeit" meint Bötticher (S. 201) „und dem für Auffassung griechischer Formen auf das Vollkommenste gebildetem Auge dieses Zeichners, darf Niemand wagen dessen Treue anzufechten; um so weniger, als derselbe alle Relieftafeln der zerstörten Ostseite bereits unten am Boden liegend fand, mithin dicht vor Augen hatte"; es soll unbegreiflich bleiben, „wie man das monnmentale Zeugniss des Stnart von der Gestalt als Mann läugnen konnte" (S. 202); endlich soll „keine Dialektik seine Gestalt als menschliche Persönlichkeit hinweg zu definiren" vermögen (S. 203). Der Dialektik bedarf es auch garnicht zu jenem Wagnis, sondern nur eines unbefangenen Auges und einer Verständigung darüber, was man ein „monumentales Zengnis" nennen will, ob das noch erhaltene Monument selbst oder die Zeichnnng eines Mannes, der — daran zweifle ich garnicht — seine Vorlage genau copiert, dann aber nachträglich im Stich ergänzt oder interpoliert hat. Denn dass Letzteres bei Stuart der Fall gewesen ist, glaube ich in meinem „Parthenon" S. 104 für jeden, der ähnliche Untersuchungen auf philologischem oder historischem Gebiet anzustellen oder zu verfolgen gewohnt ist, zn voller Evidenz gebracht zu haben. Ich mache auch Stuart aus seinem Verfahren kaum einen Vorwnrf, da er vielleicht über den Sachverhalt selbst berichtet haben würde, wäre es ihm vergönnt gewesen den zweiten Band seines Werkes noch selbst herauszugeben [3]). Nun meint aber Bötticher (S. 201), Stuart habe „den jetzt ziemlich in der Silhouette abgesprengten Kopf" noch völlig unversehrt vorgefunden und ihn „durchaus genau gezeichnet, und zwar mit einem kurzen Barte". Es genügt wiederum eine genaue Prüfung des Originals, zu der auch hier jeder aufgefordert sein mag, um zu erkennen, dass der noch verfolgbare Umriss des Kopfes mit Stuarts Bart und überhaupt mit einem Bart ganz unverträglich ist (so unverträglich wie bei den benachbarten Figuren 24 und 25 Stuarts Kappen mit dem welligen Umriss des Haares); Carrey hatte also auch hier ganz Recht, den Kopf unbärtig zu zeichnen. Mit welchem Rechte aber Bötticher S. 202 behauptet, Carrey gebe die Figur als Mann, davon mag wiederum jedermann sich selbst überzeugen, wenn er Labordes Facsimile in seinem *Parthénon* vergleicht; er wird den Frauenkopf ebenso unverkennbar finden wie die Andeutung der weiblichen Brust, die denn auch auf der Abbildung in den *Anc. Marbles* VIII Taf. 1 so gut wie auf dem Marmor nicht wohl wegzuleugnen ist. Ist überhaupt ein unterwärts gegürteter langer Chiton mit faltenreichem, tief herabhangendem Bausch oder Ueberschlag, wie ihn dieser vermeintliche Rhabdonom trägt, für einen Mann nachweisslich?

Eine weitere Interpolation, diesmal aber nicht Stuarts sondern K. O. Müllers (Denkm. der alten Kunst I, 24, 115 i), hat auch wieder Bötticher getenscht (S. 206), wie vor ihm schon Manchen; Ostfr. 47 schwingt kein Tuch oder was es sonst sein sollte (s. meinen Parthenon S. 259), sondern begleitet nur seine Rede mit einer ausdrucksvollen Bewegung der Rechten: so zeigt ihn der gleiche Abguss, welchem wir den Eros mit seinen Flügeln verdanken. — Endlich mache ich noch darauf aufmerksam, dass der Nordfries in seiner Platte IV keine Schafböcke oder junge Hammel aufweist, wie Bötticher annimmt (S. 210. 216. 233), sondern nur Schafe. Dass die Hörner dem nicht im Wege stehen, lehrt jedes gute Handbuch der Naturgeschichte; ja wenn Schafböcke gemeint wären, müsten die Hörner mehr gewunden sein, während die wenig gebogenen und am Kopfe anliegenden Hörner grade für weibliche Thiere sprechen; wie denn auch ein ausgezeichneter Zoologe, ohne um die Streitfrage zu wissen, sich ohne Besinnen für weibliche Thiere

[3]) Erwünscht wäre es allerdings wenn Stuart überall seine Ergänzungen durch verschiedene Art des Stiches angedeutet hätte, wie das z. B. bei Ostfries Fig. 18. 19 geschehen ist. [Carreys Zeichnung der letzteren Gestalten hat neuerdings durch die in Athen wieder aufgefundene untere rechte Ecke dieser Platte, wie nicht anders zu erwarten war, ihre Bestätigung erhalten. Eine Publication dieses Stückes sowie einer Anzahl von anderen, meistens nicht sehr erheblichen Friesfragmenten, welche den bisherigen Nachforschungen entzogen waren, haben wir demnächst von Herrn Evstratiàdis zu erwarten; Abgüsse der sämmtlichen Stücke werden für das brittische Museum geformt (Jan. 1872.)]

1*

entschied (vgl. meinen Parthenon S. 243). Diese Thiere sind also kein Beweis gegen die Panathenäen, im Gegentheil bestätigen sie dieselben bei Vergleichung der von mir Anh. II Zeug. 222. 223 beigebrachten Inschriften [4]), welche mich in diesem Theile des Zuges, ebenso wie es auch Bötticher thut, die Sendungen der attischen Kleruchen und der tributpflichtigen Städte erkennen liefsen.

Andere Bedenken knüpfen sich an die Erörterungen über die Reste der Giebelgruppen. Auch hier lasse ich die Ansicht auf sich beruhen, dass die *γένεσις* Athenas im Ostgiebel [5]) keine *γένεσις* sondern eine Theophanie in Attika sei (S. 230); selbst der aus der Anwesenheit des Helios und der Selene entnommene Beweis gegen das olympische Lokal, weil es in der Götterwohnung keinen Wechsel von Tag und Nacht, keinen Aufgang und Niedergang gebe (S. 233f.), wird schwerlich irgend einen Leser Homers irren. Aber von grofsem Belang für die Deutung des Ostgiebels würde es sein, wenn Bötticher mit seiner Ansicht Recht hätte, dass die allgemein diesem Giebel zugeschriebene Nike (Ostg. *J*, Taf. VI, 14 meines Parthenon) vielmehr in den Westgiebel gehöre und mit der von Carrey gezeichneten Wagenlenkerin Athenas (Westg. *G*, Taf. VII, 2 meines Atlas) identisch sei; eine Ansicht, welche in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 6. Juni d. J. (s. o. S. 94) gegen geltend gemachte Bedenken auch von anderer Seite vertheidigt worden ist, ich weiss nicht mit welchen Gründen. Vergleichen wir jenen Torso (natürlich mit der von Lloyd entdeckten Ergänzung durch den rechten Schenkel) mit Carreys Zeichnung, so ergeben sich hauptsächlich zwei totale Verschiedenheiten. Erstens hat der erhaltene Torso den linken Schenkel zurückgesetzt, so dass er mit dem Oberkörper ungefähr eine grade Linie bildet; bei der Wagenlenkerin ist der linke Schenkel hoch erhoben, so dass er in einem rechten oder gar einem spitzen Winkel zum Oberkörper steht. Zweitens trägt der Torso einen kurzen Chiton, der das vortretende rechte Knie entblöfst lässt (vgl. auch Schwabes *observationes archaeol.* II, Dorpat 1870, S. 19 ff.), die Wagenlenkerin dagegen zeigt, wie natürlich, beide Beine vollständig vom langen Gewande umwallt. Ich übergehe Anderes, wie z. B. die gänzlich verschiedene Haltung der rechten Schulter, und gestehe rathlos der Frage gegenüberzustehen, wo denn eigentlich die Aehnlichkeit zwischen der vorwärts laufenden und der zurückgebeugt sitzenden Gestalt stecken soll. Nach Bötticher dagegen „bleibt es seltsam" dass alle Gelehrten diese Nike in den östlichen Giebel versetzt haben. Wie wenn Visconti, bekanntlich fast die einzige Auctorität der wir genauere Fundnotizen über die einzelnen Stücke der elginschen Sammlung verdanken, ausdrücklich bezeugt, die Figur sei auf dem Boden des östlichen Giebelfeldes liegend gefunden worden (*mém.* S. 42)? Wo bleibt denn nun die „Seltsamkeit"? Es ist aber diese Notiz von gröfster Wichtigkeit für die Reconstruction des Ostgiebels, wie ich in meinem Buche S. 166 gezeigt habe, indem diese Figur, richtig nach der Giebelmitte zu gewandt, die Einheit des olympischen Lokals im ganzen Giebel feststellt. Da indessen diese Aufstellung bestritten ist und Andere die Nike, entsprechend der Iris, nach aussen eilen lassen, so sei es mir erlaubt auf eine Beobachtung Helbigs hinzuweisen, welche derselbe kürzlich am Original gemacht und in der Londoner *Academy* vom 1 Sept. d. J. S. 413 mitgetheilt hat. Er bezeugt, dass die Nike auf ihrer rechten Seite unendlich weniger sorgfältig ausgeführt sei als an der linken, dort seien nur die Hauptlinien angegeben, hier alles bis in die feinsten Faltenpartien hinein aufs fleissigste durchgeführt. Die Consequenzen aus dieser Beobachtung liegen auf der Hand, liefern aber zugleich einen neuen Beweis, wenn es dessen noch bedürfte, gegen Böttichers Umstellung [6]).

[4]) Die Worte derselben *βοῦν καὶ πρόβατα δύο* sind ebenso geeignet zu zeigen, was mit den *ἕτερα ἱερεῖα* eines Aristophanesscholion (ebenda Zeugn. 221) gemeint sei, wie der übrige Inhalt jener Inschriften die Vermuthung zu widerlegen scheint, die fraglichen Gaben seien „nicht zu den grofsen Panathenäen allein, sondern wohl zu allen Hochfesten Athens" gesandt worden (Bötticher S. 223).

[5]) Dass die Worte, „es sei im Aetus der Eingangsfronte alles zur Genesis der Athena Gehörende enthalten" (S. 230) etwas ganz anderes aussagen als die des Pausanias *πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν*, bedarf nur des Hinweises.

[6]) Helbig bemerkt ferner, die linke Seite habe mehr vom Wetter gelitten als die rechte, sei also für die äussere zu halten. Das Gewicht dieser Bemerkung mindert sich etwas, wenn man bedenkt,

Zum Ersatz für die entführte Nike, wie es scheint, hat Bötticher den Ostgiebel mit einer ganz neuen Statue bedacht, keiner geringeren als der Mittelfigur des ganzen Giebels, der Athena, die er in dem prachtvollen Torso aus der Villa Medici, jetzt in der Pariser *école des beaux arts*, wiedergefunden zu haben glaubt (S. 232. 358 ff.). Ich schenke Böttichers Angabe, dass der Marmor pentelisch sei (nicht carrarisch, wie Nibby gemeint hatte, *annali* XII, 92) um so lieber Glauben, als sie mit meiner eigenen Beobachtung übereinstimmt (Parthenon S. 170), vermisse aber jede Spur von Beweis für die Zutheilung zum Parthenon; denn die von Bötticher geltend gemachten Umstände sprechen doch nur für eine attische Arbeit aus guter Zeit (wofür auch Conze *bullet.* 1861, 36 sich mit Recht aussprach), welche, wie schon Braun (*ann.* a. a. O.) bemerkte, bestimmt war mit dem Rücken gegen eine Wand zu stehen [7]. Andrerseits ist es sehr schwer, sich vorzustellen, wie er kolossale Torso vom Parthenon nach Rom gekommen sein sollte. Vor der Mitte des fünften Jahrhunderts ward der Ostgiebel des Tempels schwerlich zerstört (Parthenon S. 50); in den nächsten Jahrhunderten ist der Transport nach Rom undenkbar. Die Vermuthung, dass zur Zeit der fränkischen Herscher ein Statuenexport von der Akropolis nach Italien begonnen habe, scheint mir bei der damaligen Sinnesart und bei dem Zustand der Wege keineswegs so nahe zu liegen wie Böttichern (S. 360), ja sogar ziemlich unglaublich zu sein; und für die spätere Zeit, wo solcher Handel wirklich betrieben ward, hat die Annahme wenig Wahrscheinlichkeit, dass jener Torso vom östlichen Giebel überhaupt noch existiert habe. Wie viel einfacher ist doch die Annahme, dass dies schöne Werk aus irgend einem attischen Bauwerke, nur nicht gerade dem Parthenon, bereits im Alterthum seinen Weg nach Rom gefunden habe und wie so viele andere aus dortigen Ausgrabungen in die Villa Medici gelangt sei. Einen andern Grund gegen Böttichers Vermuthung, der Gewandbehandlung entnommen, habe ich a. a. O. S. 170 angedeutet, kann ihn aber ohne eine nochmalige Prüfung des Originals oder eines Abgusses, die mir zur Zeit nicht möglich ist, und ohne Beihilfe andeutender Zeichnungen nicht weiter ausführen.

Bei den Resten des **Westgiebels** ist namentlich die vorgeschlagene Ergänzung der Figur *B* (Taf. VIII, 2 meines Atlas) nebst der darauf gegründeten Deutung (S. 241 ff.) nachweislich falsch, wie ich schon in meinem Buche S. 194 kurz erinnert habe. Bötticher hält die grofsen Schlangenwindungen für den Rest eines Hippokampen. „Der Schwanz des Thieres hinten, Brust, Hals und Kopf desselben vorn, sind nicht mehr vorhanden: doch erkennt man an den Stofsflächen mit den tiefen Zapfenlöchern genau, dass beide Theile einzeln gearbeitet und angestückt waren.“ Letzterer Umstand ist namentlich für die vordere Stofsfläche in der Photographie (arch. Ztg. XXVIII Taf. 35) sehr deutlich erkennbar. Bereits am 2 November 1848 ist in der Berliner archäologischen Gesellschaft davon die Rede gewesen, dass Lloyd die Ergänzung jener Lücke in einem Schlangenfragmente nachgewiesen habe (arch. Ztg. VI 381); Lloyd selbst hatte kurz zuvor im *Classical Museum* V, 428 f. seine Entdeckung dargelegt, die seitdem keinem Besucher des britischen Museums unbekannt geblieben sein wird. Es handelt sich um das bekannte Fragment, welches in den *Anc. Marbles* VI, Taf. 8 und danach öfter abgebildet worden ist. Stuart scheint dasselbe sogar noch an seiner Stelle gesehen zu haben (s. Taf. VIII, Var. zu Fig. 2, in meinem Atlas), da er die volle Rundung giebt wie sie auch heute noch nach der Zusammensetzung erscheint. Danach kann also von dem Vordertheile eines Hippokampen zur Ergänzung jener Lücke nicht mehr die Rede sein, sondern es ist nichts mehr und nichts weniger als eine Schlange, und diesem „mo-

dass der Torso vielleicht längere Zeit, man weiss nicht in welcher Lage, auf dem Giebelboden gelegen hat. Nach weniger kann ich die an sich feine Bemerkung Alessandro Castellanis für sehr belangreich halten, der Faltenzug der Nike müsse dem der Iris entsprechen, beidemal sei er durch den vom Meere kommenden Morgenwind veranlasst. Vielmehr folgen die Falten der raschen Bewegung der Figuren selbst; man vergleiche nur den Gegensatz in der Richtung des Faltenzuges an den beiden Wagenlenkerinnen des Westgiebels.

[7]) Die Behauptung, der Schwerpunkt des Kolosses sei noch auf das unwankbare Triglyphon, nicht auf die Ausladung des Geison gefallen, ist falsch, wie ein Blick auf den Durchschnitt bei Revett *Antiq.* II, 1, 8 oder in meinem Parthenon Taf. VI, 1 (nach Penrose) zeigen kann.

numentalen Zeugnis" gegenüber fallen alle salaminisch-marathonischen Vermuthungen zusammen. Erwähnen will ich auch das noch, dass die verlorene linke Hand der weiblichen Figur nicht wohl etwas wie ein Aphlaston in der Hand gehalten haben kann, da sie beschäftigt war das gelöste Gewand zu halten. Davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man einmal bemerkt, dass das Gewand auf der linken Schulter und dem angrenzenden Stücke des Halses nicht am Körper anliegt, und zweitens die Richtung der Falten des Gewandzipfels vor dem Halse aufmerksam verfolgt.

An einer anderen Stelle des Giebels leugnet Bötticher die einstige Existenz von Hippokampen wo ich sie mit Anderen annehme, indem er Amphitrite (Westg. *O*) „auf Delphinen stehend" herbeigekommen sein lässt (S. 240). Wie man die durch Carrey und die übrigen Zeichner (Parthenon Taf. VII, 2. 3. Hilfstafel Fig. 1), sowie aus dem erhaltenen Torso (ebenda Taf. VIII, 18) uns bekannte Gestalt Amphitrites für stehend halten kann, begreife ich nicht; auch wäre für eine so auffallende Darstellung, wo die Königin des Meeres Delphine als Wasserschuhe benutzte, eine antike Parallele erwünscht. Was soll aber dann aus der grofsen Lücke werden, welche zwischen Amphitrite nebst ihrer Begleiterin (*N*) und dem Poseidon klafft, wenn man sie nicht durch ein Gespann ausfüllt, sei dies nun ein Hippokampen- oder ein gewöhnliches Rossegespann? Bei Carrey ist die Lücke freilich nur klein, bei „Nointels Anonymus" dagegen (Taf. VII, 3) sehr weit, und dass dies richtig ist, steht jetzt durch Daltons Zeichnung fest (s. Hilfstafel Fig. 1. 2). Bötticher ist beim Leugnen jener Lücke wie es scheint K. O. Müller gefolgt, dessen Abhandlung *de signis olim in postico Parthenonis fastigio positis* ihn zu einem noch folgenreicheren Irrthum verlockt hat. Denn die „attische Legende", dass im Streite mit Poseidon Athena zwei Zeugnisse vorgezeigt habe, den Oelbaum und das Rossgespann (S. 238), beruht meines Wissens auf keinem antiken Zeugnisse, sondern blofs auf einer eigens für unser Giebelfeld aufgestellten Combination Müllers, deren Unhaltbarkeit längst nachgewiesen worden ist. Eben weil Rosszähmung jener Sage vom Streite fremd ist, glaube ich auch nicht an den vermeintlichen Erichthonios neben den Pferden (Westg. *H*); noch viel weniger freilich daran, dass Phidias den für den Streit so wichtigen Oelbaum hinter den Rossen ganz versteckt haben sollte, wie Bötticher annimmt, indem er (wie vor ihm Lloyd und Andere) das bekannte Fragment mit den Füfsen und dem zur Stütze des einen Beines dienenden Baumstamm (Taf. VIII, 4) mit jenem sog. Erichthonios verbindet. Wie sollte wohl Erichthonios zu solcher Beschuhung kommen? Die Zugehörigkeit des Fragments zu den Parthenonsculpturen ist ganz unbezeugt, und so empfiehlt sich hinsichtlich desselben grofse Vorsicht.

Doch genug von diesen Controversen; fürchte ich doch die Grenzen thatsächlicher Bemerkungen bereits überschritten zu haben. Auch der vielfältige Widerspruch, zu dem andere Abschnitte des böttícherschen Katalogs Anlass geben, mag für jetzt unterdrückt bleiben. Nur noch eine Bemerkung füge ich hinzu, durch welche ich vielleicht dem Einen oder dem Andern unnützes Suchen ersparen kann. Bei Besprechung der Kolosse von Monte Cavallo S. 727 erwähnt Bötticher Werke zweier bisher unbekannter Autoren, „des römischen Verlegers Laurentius" (1584) und des „Bapt. de Caval" (1585). Liest man auf den betreffenden Titelblättern nur noch je eine Zeile weiter, so entpuppen sich die jedem Archäologen wohlbekannten Namen (Müller Handb. d. Archäol. § 37, 3) *Laurentij Vaccarij*, d. h. des Lorenzo della Vaccaria, und des *Io. Baptista de Caval|leriis*.

Tübingen im Oktober 1871.

Ad. Michaelis.

[Nachtrag. Die Bemerkungen von F. Matz in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1871 S. 1948 ff. über den Niketorso (Taf. VI, 14) veranlassen mich dem oben über dies Fragment Gesagten noch etwas hinzuzufügen; nicht als ob Böttichers Ansicht, die auch Matz ausdrücklich abweist, irgend glaublich geworden wäre, sondern weil Viscontis Fundnotiz mir jetzt minder sicher erscheint als früher. Matz entnimmt seinen Zweifel dem auch von mir S. 175 bemerkten Umstande, dass in dem nach Viscontis Aufzeichnungen redigierten Katalog jenes Fragment

sich als Nr. 13 unter den *Fragments or Statues from the Pediments, the names or places of which are not positively ascertained,* befindet (Parthenon S. 356). Jener Katalog, den Visconti nie selbst publiciert hat, erhält aber offenbar nur die ersten von ihm in London 1814 niedergeschriebenen Notizen, und ich würde um seinetwillen der bestimmten Angabe des *mémoire* (1815) nicht den Glauben verweigern. Dagegen wird die Angabe allerdings verdächtig nach folgendem bisher nicht beachteten Passus aus einer im Januar 1817 von Visconti veröffentlichten Recension des vierten Bandes der *Antiquities of Athens: "Il (*Woods*) a attribué à l'une des figures du côté gauche du fronton occidental, qu'il appelle Junon, le fragment d'une statue de femme, qui probablement étoit dans le fronton opposé, et que les trous où des ailes de bronze étoient scellées, m'ont fait reconnoitre pour une Victoire"* (*op. var.* III, 308). Wird hiernach Viscontis Zeugnis, das mir bisher als unanfechtbar galt und somit jede andere Combination zurückzuweisen schien, mindestens sehr unsicher, so lässt sich gegen die einst von Woods und Quatremère de Quincy und jetzt wieder von Matz angenommene Identität unseres Torso mit Amphitrites Begleiterin im Westgiebel (*N*) ein äußerer Grund nicht mehr anführen. Vielmehr gibt die große Aehnlichkeit des erhaltenen Fragments und der Zeichnung bis auf das entblößte rechte Knie hin (vgl. den Anonymus Taf. VII, 3), ferner die Unwahrscheinlichkeit dass der Künstler an der gleichen Stelle beider Giebelfelder die gleiche Figur sollte wiederholt haben, endlich der Umstand dass der Torso im Westgiebel noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts dort neben der Amphitrite vorhanden war (s. Dalton auf meiner Hilfstafel Fig. 1), dies alles gibt jener Annahme einen hohen Grad äußerer Wahrscheinlichkeit. Damit scheint mir freilich die Deutung des Westgiebels nicht, wie Matz meint, viel einfacher und natürlicher, sondern außerordentlich schwierig zu werden. "Sie (Nike) erscheint hier nicht im Vordergrunde unter dem von links nach rechts ziehenden Gefolge des Meerbeherrschers, sondern eilt von dem neutralen Hintergrunde — und von der Seite musste sie doch kommen — auf Athene zu." So Matz. Von einem solchen neutralen Hintergrunde, welcher mit der reliefartigen Composition sich kaum verträgt, ist sonst nirgend eine Spur vorhanden, vielmehr ist der Parallelismus unserer Figur *N* und dem neben Athenas Rossen hereilenden Manne *H* so augenscheinlich, dass eine solche Anordnung nur geeignet sein konnte den Beschauer gradezu irre zu führen, wenn jenes Weib nicht zu Poseidons Wagen, ja garnicht einmal zu seiner Partei gehören, sondern an ihm vorbei zur Athena eilen sollte. Ja wären nicht die Flügelansätze im Rücken vorhanden, welche jede andere Deutung als die auf Nike ausschliessen! Da ich die bezeichnete Unklarheit dem Künstler kaum zutrauen mag, so bleiben mir an der Richtigkeit von Matz Annahme noch immer einige Zweifel, die ich gern gegen eine plausiblere Erklärung der ganzen Gruppe aufgeben würde. Matz übrige Erörterungen über den Sinn der Mittelgruppe scheinen mir freilich nicht annehmbarer als obige Deutung der Nike. — Januar 1872.

A. M.]

Abdruck aus der Archäologischen Zeitung
Neue Folge Bd. IV. 187.
Druck von Georg Reimer in Berlin.

ATHENISCHES SEPULCRALRELIEF.

Hierzu die Abbildung Taf. 49

Im Jahre 1860 befand sich unter den an der Hadriansstoa zu Athen gesammelten Alterthümern ein in zehn Stücke zerbrochenes und auch sonst arg beschädigtes Relief. Pittakis gab auf Befragen nur an, es sei in Athen selbst gefunden und aus der Demarchie nach der Hadriansstoa gebracht. Durch Postolakkas dankenswerthe Vermittelung erlangte ich eine von Nikolaos Γύζης angefertigte Zeichnung. Sie liegt der Lithographie auf Taf. 49 zu Grunde. Trotz ihrer Treue bleiben beschreibende Angaben unerlässlich, da die sehr starke Zerstörung manche Form zweifelhaft erscheinen lassen könnte, wenn es auch so schlimm nicht ist, wie der zur Zeit meiner Anwesenheit an der Hadriansstoa wachthabende Invalide meinte, dass nämlich gar Nichts mehr zu erkennen sei, oder, wie er sich ausdrückte: „μήτε ἄνθρωποι εἶναι μήτε ζῶα μήτε τίποτε."

Der Reliefstein von weifsem Marmor misst in der Höhe 0,65 M., in der Breite 1,05—1,10 M. und in der Dicke etwa 0,12 M. Die Einrahmung bildete nach der bei Grab- und Votivreliefs üblichen Art auf einem Sockelstreifen jederseits ein Pilaster, welche wieder oben einen Gebälkstreifen trugen; links ist der Stein aber abgestofsen; Viel fehlt jedoch keinenfalls, aufser dem Pilaster schwerlich mehr als der Raum für etwa eine oder zwei Figuren.

Quer über das ganze Reliefbild läuft eine lange gepolsterte κλίνη, deren Gestell von einer vorn hängenden Draperie ganz verdeckt ist; nur ein Fufs scheint sichtbar etwa in der Mitte der ursprünglichen Reliefbreite. Auf der Kline ruhend sind zehn Gestalten erhalten, ganz rechts noch hinreichend deutlich Herakles auf untergebreitetem Löwenfell; Kopf und Tatzen des Fells hängen vorn über die Kline herab. Herakles ist vom Rücken zu sehen; in der ausgestreckten Linken hält er den Becher, den rechten Arm hat er ausruhend über den Kopf gelegt. Sein Gesicht scheint im Profil nach links gesehen zu haben, und nur hierin weicht die Figur von dem auf der Albanischen Marmorvase und der Albanischen sog. Apotheose des Herakles wiederholten Typus [1]) ab. Zunächst an Herakles reiht sich ein wie alle aufserdem noch übrigen Figuren von vorn gesehener Mann, mit dem Himation bekleidet, welches die rechte Brust und den rechten Arm frei lässt. Die übrigen acht Figuren sind weibliche; darüber erlaubt die bei einigen noch deutliche Körperform, bei allen die Gewandung keinen Zweifel. Bei einigen von ihnen sind noch Ueberreste von Gegenständen, die sie hielten, sichtbar geblieben (bei der zweiten, der vierten, fünften und siebenten von links gezählt), aber nur ein Mal (bei der fünften) ist darin mit einiger Sicherheit etwas Bestimmtes und zwar ein Saiteninstrument zu erkennen (s. die Seitenansicht desselben in halber Originalgröfse auf Taf. 49 links zur Seite der Hauptabbildung).

Vor der Kline sind vier der üblichen dreifüfsigen Tische, die Füfse aus Löwenkopf und -fufs gebildet, aufgestellt, mit den τραγήματα bedeckt, deren Einzelheiten aber zerstört sind. Am Boden stehen ganz rechts ein Krater, dann neben dem nächsten Tische vielleicht eine Cista, neben dem folgenden Tische ein Scrinium und wieder neben dem dann folgenden Tische noch ein Mal ein Krater. Zwischen diesen Tischen und Geräthen besor-

[1]) Stephani der ausruhende Herakles. Petersburger Akademieschr. 1854. S. 125 u. 132 des Separatabdrucks.

gen drei Eroten (die Flügel bei allen dreien noch kenntlich) die Aufwartung; der mittlere und der links reichen Etwas zu den Frauen hinauf. Die Kline ist im Freien unter Bäumen aufgestellt, die am dichtesten nach dem oberen Ende der Tafel hin, wo Herakles liegt, zusammenstehen. Fünf Laubbäume und zwei Cypressen sind erhalten. Um die Kronen der Bäume [2]) schweben vier Knaben, Eroten. Bei dreien ist ein umgeworfenes Gewand noch sichtbar; mehr als ein Stück davon ist von dem Knaben ganz links am Rande des Bruches überhaupt nicht geblieben. Hier ist die Zerstörung sehr weitgehend; doch steht das Angegebene fest.

Das Ganze stellt also eine Mahlzeit dar, die schon durch den Vorsitz des Herakles und die Erotenschaar der Sphäre der Wirklichkeit entrückt, aber mit Allem ausgestattet ist, was das gesteigerte Wohlleben des späteren Alterthums der Phantasie an die Hand gab, ein Platz unter schattigen Bäumen, musische und litterarische Unterhaltung, denen das Instrument wenigstens der einen Frau und das Scrinium am Boden dienen.

Als weitere Erklärung glaube ich, damit wenigstens die Gesammtbedeutung des Reliefs bezeichnend, wiederholt [3]) vermuthen zu dürfen, dass der Mann nächst Herakles ein Sterblicher, ein Gestorbener ist, dass hier also eines jener seligen Mahle im Jenseits dargestellt ist, welche der Todtencultus [4]) des späteren Alterthums — und römischer Zeit wird auch dieses Relief angehören — in so grofser Zahl von den Bildhauern forderte. Für die lange Reihe hierher gehöriger Reliefs, unter denen dieses aber an Reichthum der Darstellung einzig dasteht, hatten bereits einzelne Aeltere, dann Visconti, theilweise auch Gerhard, dann Müller und der nie zu verachtende Letronne die richtige Deutung gefunden, welche namentlich von Welcker [5]) noch ein Mal mit Heftigkeit verworfen, endlich von Stephani [6]) besonders umfassend auf's Neue begründet wurde. Ich kann dem Letztern zwar nicht in Allem und nicht darin folgen, dass ich mit ihm eine durchgreifende Scheidung von wirklichen Grabreliefs und andererseits Anathemen des Todtencultus vornehmen [7]) und dann unser Relief unter die Anatheme einreihen sollte, aber die gesammelten Hülfsmittel zum Verständnisse des athenischen Reliefs in der angegebenen Weise bietet die Arbeit Stephani's. Ich will sie hier nicht ausschreiben.

Wie Horaz [8]) vom Augustus es ausmalt: *(Pollux et Hercules), quos inter Augustus recumbens purpureo bibit ore nectar,* so stellt unser Relief den Verstorbenen, dessen Andenken es galt, beim Mahle an der Seite des Herakles dar, dieses Vorbildes verklärter Sterblichen, dessen Seligkeit schon von Alters her gern mit Genuss reichlichen Mahles verbunden gedacht wurde [9]). Unter den Bäumen fehlt die Cypresse *(arbor funebris)*, wie wir sahen, nicht. Eroten schweben umher und machen die Diener, wie sie gar nicht selten auf sichern Grabreliefs in ganz gleicher Weise erscheinen. Ich nenne nur beispielsweise den Sarkophag des P. Caecilius Vallianus im Lateranischen Museum [10]).

Es bleiben noch die Frauen zu erklären, von denen acht erhalten sind. Manches, was ich nicht aufzuzählen nöthig habe, könnte an die Musen erinnern [11]). Vielleicht sollte aber dem mit allem Genusse ausgestatteten Mahle auch nur die Frauengesellschaft nicht fehlen, und ein Relief, wie das bei Montfaucon (suppl. III, pl. 27. s. Stephani a. a. O. S. 57), so wie andere, auf denen zwei oder drei Frauen neben dem Verstorbenen erscheinen [12]), dürften dann den Uebergang zu der noch gröfseren Ueppigkeit unseres Reliefs bilden. Ich lasse hier einige Unsicherheit.

Die etruskischen Vorstellungen von Mahlzeiten, zu denen die Todten im Jenseits zugezogen werden,

[2]) Theokrit Eidyll. 15, 120 ff

[3]) Verhandlungen der 24. Vers. deutscher Philol. u. Schulm in Heidelberg S. 139.

[4]) Vgl. Apulej. Flor. IV n 19.

[5]) Alte Denkm. II, S. 281 ff.

[6]) a. a. O.

[7]) Dagegen sprach auch Holländer de anaglyphis sepulcralibus graecis quae coenam repraesentare dicuntur. Dissert. Berol. 1865. S. 12 ff.

[8]) Carm. III, 3, 9 ff.

[9]) Stephani a. a. O. S. 195 ff. über Herakles auf Grabmälern.

[10]) Benndorf u. Schöne n. 481.

[11]) Vgl. Stephani a. a. O. S. 42, Anm. 2.

[12]) Die Lampe bei Passeri III, tav. 51?

sind seit Stephani's Behandlung derselben besonders durch die sehr ausführlichen Malereien des Grabes Golini bei Orvieto [13]) vermehrt. Als eine wichtige Vermehrung der entsprechenden griechisch-römischen Darstellungen kann das wenn auch noch so schlecht erhaltene athenische Relief gelten, durch dessen Veröffentlichung ich endlich eine Stephani längst gegebene Zusage erfülle.

[13]) Conestabile pitture murali etc. Firenze 1865.

Wien. A. Conze.

Abdruck aus der Archäologischen Zeitung. Neue Folge Bd. IV. 1871.
Druck und Verlag von Georg Reimer in Berlin.

ATHENISCHES SEPULCRALRELIEF

The Scallop Shell, considered as a Symbol of Initiation into the Eleusinian Mysteries. By H. C. Coote, *Esq. F.S.A.*

From the ARCHÆOLOGIA, Vol. XLII. p. 322—326.

The scallop shell has been found so curiously in connection with funereal memorials of antiquity as to suggest that something must have been meant by this strange juxta-position.

M. Alexis Ouwaroff, in his *Recherches sur les Antiquités de la Russie Méridionale et des Côtes de la Mer Noire*, figures and describes a golden scallop shell which was found inside a Greek tomb in the Crimea.[a]

M. l'Abbé Cochet, in his *Nouvelles Particularités relatives à la Sépulture Chrétienne du Moyen Age*, relates that inside a Gallo-Roman coffin discovered at Angers were found several natural scallop shells over and under the skeleton therein deposited.

Mr. Roach Smith, in his *Collectanea Antiqua*, iii. 48, pl. 14, has described and figured a Roman leaden coffin found in London, upon the lid and sides of which are represented in relief a quantity of scallop shells.

Mr. Thomas Wright[b] mentions that similarly ornamented leaden coffins of the Roman period have been discovered at York and Colchester.

More recently three leaden coffins, also Roman, have been disinterred at East-ham in Essex, each containing a skeleton.

These coffins, as I myself witnessed, were abundantly ornamented upon their exterior with the scallop shell in high relief.

They are fully described in the *Transactions of the London and Middlesex Archæological Society*, ii. 267, and also in the *Transactions of the Essex Archæological Society*, iii. part 3.

I should not omit to state that the Abbé Cochet, in a letter which I had the pleasure of receiving from him some few years since, informed me that he was under the impression that Roman leaden coffins having this ornamentation of the scallop shell, " des peignes en saillie," had been found in France.

[a] Quoted by M. Cochet in the pamphlet mentioned in the text, p. 17.

[b] *The Celt, the Roman, and the Saxon*, 2nd edit. pp. 113, 114.

The scallop shell being thus met with in its natural state as well as in effigy amongst the memorials of the pagan dead, it may be a fair inference that ornament was not its object or meaning even in those instances where it has that appearance, viz. upon the exterior of the coffins.

If it be not an ornament, I think that it may be a symbol, one which from the position in which we find it has especial reference to the departed and their condition. I am not, however, aware that any explanation of its object and intention, if it be a symbol, has been attempted, with one unimportant exception.

In the *Intermédiare des Chercheurs et Curieux*, 2me *année*, p. 329, I ventured to express an opinion that it represented the *cœna feralis*, the sacrifice offered to the *manes*, because that *cœna*, if we may trust Juvenal (5 sat. v. 84,) consisted of shell-fish. I thought that the humble artist who constructed these sarcophagi had from the abundance of the materials of the sacrifice selected this shell to serve as a symbol of the *cœna* on account of its superior grace and beauty.

Still, as before, believing the escallop shell to be a symbol and not an ornament, I venture to suggest another explanation. The foundation of this view, such as it is, rests upon the following facts :—

Of all the ancient forms of religious practice the mysteries celebrated at Eleusis in honour of Demeter attracted the most enduring reverence.[a] This reverence was due to the belief that an initiation therein was a purification of soul and body such as would assure to the initiated a passport into a happier world of futurity.[b] In whatever way this belief (a *resumé* of the occult Eleusinian doctrine) was inculcated in the mysteries themselves, it is abundantly clear that the exterior world was blinded as regarded what passed therein with types and symbols only, freely because safely exhibited to the profane.[c]

The most prominent of all these types and symbols took its rise out of the following adventure of the goddess who founded the mysteries[d] :—Demeter, in the course of her travels in search of her lost daughter Persephone, arrived at Eleusis, where she was received under the roof of a woman named Baubo. This woman, being offended at the goddess's refusal to accept a cup of drink which she had offered her, first upbraided and taunted her guest, and then,

[a] Millingen's Baubo in the *Annali dell' Instituto di Correspondenza Archeologica*, vol. xiv. p. 72, *et seqq.* Roma.

[b] Ibid. p. 78. M. Ouwaroff in his *Essai sur les Mystères d' Eleusis* (p. 6): "En découvrant un point de médiation entre l'homme et la Divinité les Eleusinies avaient seules atteint le but de toutes les grandes associations religieuses."

[c] Millingen's Baubo, p. 79.

[d] Ibid. p. 80, *et seqq.*

further to show her scorn or her ill-humour, descended so far as to make a liberal exposure of her person in the goddess's presence. This act had an effect which might scarcely have been anticipated: it restored to the goddess her lost equanimity. And for this reason the act became prominently associated with the mysteries on their subsequent institution. Whatever may be thought of this tale as an origin or a *raison d'être*, it is absolutely certain that the object displayed by Baubo was venerated in the mysteries, was exhibited to the public, and was worn and carried about as a symbol of the profoundest significance.[a]

As the initiation in which this symbol took so prominent a part assured to the initiate a happy termination of his worldly existence, it would be at least appropriate that a reference should be made to it in the memorials of the dead who had been thus privileged.

Such a reference we do find in the celebrated inscription in prose and senarian verse of Vettius Agorius and his wife, now preserved in the museum of the Capitol.[b] In this case the wife had, amongst other prerogatives, been initiated in the Eleusinian mysteries (sacrata Cereri et Eleusiniis), her husband being hierophant on the occasion. She is accordingly made to say in the poetical part of the inscription—

> Tu me, marite, disciplinarum bono
> Puram ac pudicam sorte mortis eximens,
> In templa ducis ac famulam divis dicas.

Such expressions as these can mean nothing else than that assurance of eternal happiness, through the purifying process of the initiation, which I before suggested would be a fitting record to place upon the tomb wherein was deposited

[a] Millingen's Baubo, p. 87. The symbol is purely Greek, though the doctrines taught at Eleusis were most probably Egyptian. That distinguished antiquary, the Vicomte Emmanuel de Rougé (Conseiller d'Etat, et Conservateur honoraire des Monuments Egyptiens au Musée du Louvre), has observed in a letter to the writer: "Le pudendum m. est très rare dans les symboles Egyptiens. Et autant on trouve d'échantillons du phallus (qui figure souvent dans l'écriture hiéroglyphique), autant il est difficile de rencontrer la contre partie. Et encore le peu d'échantillons que je connais ne paraissent pas être plus anciens que l'époque Grecque. Par opposition à Ammon ithyphallique et à l' Horus de la même forme les déesses sont toujours absolument voilées en cette partie, et les voiles transparens qui dessinent leurs formes ne laissent rien apparaître au public." See also the *Notice Sommaire des Monuments Egyptiens exposés dans les Galeries au Musée du Louvre*, by the same high functionary. This work is a treasure of learning, enhanced by the graces of its style and the excellence of its method.

[b] Gruter, 1102, 2. Orelli, No. 2354. The same Agorius who discourses so pleasantly and philosophically in the *Saturnalia* (i. 17, *et seqq.*), and whom his friends affirm to be "unum arcanæ deorum naturæ conscium" (i. 24).

the mortal part of an initiate of these great mysteries, because such a person had a right to proclaim the assurance which he or she had therein received.

A symbol, however, would at times be more conveniently employed than an inscription.

But, though the object before mentioned might be paraded before the public on festal occasions, even pious candour would hesitate to place it upon the memorials of the dead. Accordingly, a substitute for this symbol was sought for, and was found in this manner.

To the object displayed by Baubo, the Greeks gave, in addition to any more common appellation which it may have had, the fanciful name of κτεὶς, though the usual acceptations of that word were—a comb, an instrument used in weaving, and a scallop shell,[a]—all the same meanings applying to the Latin *pecten*.

Now, the required substitute was contrived simply by employing one of the other meanings of the word κτεὶς.

This may seem a strange assertion, but it is undoubtedly true and provable as regards one of the meanings of this word, viz., the weaving instrument.

Millin in his *Peintures de Vases Grecs* has published several painted Greek funereal vases found in Apulia.[b] They have especial reference to the Eleusinian mysteries. They represent the happiness of the initiates in their state after death, and exhibit the various objects associated with the mysteries, prominent amongst them being the κτεὶς as the weaving implement.

To the distinguished archæologist James Millingen is due the identification of the κτεὶς as the weaving implement with the object displayed by Baubo.

He arrived at this conclusion from a small statue which he afterwards published, with a memoir of the highest interest, in the *Annali del Instituto di Correspondenza di Roma*, xv. p. 72, pl. E.

This statuette represents Baubo in the attitude ascribed to her, holding in her left hand the weaving instrument figured on the Apulian vases.

She is also seated upon a boar, the victim used in purifications and expiatory sacrifices, and which, as an animal especially consecrated to Demeter, is figured upon the coins of Eleusis.[c]

In Millin's vases, as I have said, we have the κτεὶς *quâ* weaving instrument employed to express, by way of substitution, the other κτεὶς so strangely revered in the mysteries. But if an object representing one of the ordinary meanings

[a] Millingen's Baubo, p. 87.

[b] Vol. ii. p. 29. They are described by Millingen (Baubo, p. 88 *et seqq.*).

[c] Millingen's Baubo, p. 85.

of κτεὶς could be employed, as we thus see, in an Eleusinian sense quite different from its common and obvious signification, there would be nothing to prevent the use as an equivalent symbol of an object answering to another meaning of the same word, for example the scallop.

I therefore incline to think that the golden scallop found in the Crimean tomb, the natural shells found in the Gallo-Roman coffins, and the figures of the shell in relief upon the coffins disinterred in our own country and in France, are one and all the Eleusinian symbol, evincing, as on the Apulian vases, that the deceased persons to whom they refer were adepts of Eleusis. And it is no objection to this interpretation that one of the coffins found at Eastham is that of a child in years, for any child might be initiated in the smaller mysteries of Eleusis, while an only child had in its infancy the higher prerogative of being admitted to the privileges of the greater.[a]

[a] Millingen's Baubo, p. 86.